CAHIERS DU CINÉMA



149 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • NOVEMBRE 1963 ★ 149

NOS COUVERTURES



Rod Steiger dans **LE MANI SULLA CITTA** (Main basse sur la ville), de Francesco Rosi, *Lion d'or cette année à* Venise (Rank).

Ci-dessous : Lea Massari et Francisco Rabal dans **LLANTO POR UN BANDIDO**, de Carlos Saura : la première production ambitieuse du jeune cinéma espagnol.



Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1963 — TOME XXV. — N° 149

« *Ici, voyez-vous, dit la Reine, il faut courir de toutes ses forces pour rester à la même place.* »

LEWIS CARROLL.

SOMMAIRE

●

Les Films

●

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.



Le Théâtre National Populaire, tournage : Daniel Sorano, Maria Casarès, Georges Franju.

Jean-André Fieschi et André-S. Labarthe

Nouvel entretien avec Georges Franju

Le premier entretien que Franju accorda aux Cahiers (n° 101) possédait le charme des conversations à bâtons rompus : la générosité, le mélange de verdeur et de préciosité de ses propos illustraient l'homme Franju, plus que l'œuvre proprement dite. Après cet auto-portrait, il fallait bien le convier, tôt ou tard, au supplice plus scolaire de l'auto-analyse ; la prochaine sortie de Judex *nous a semblé prétexte suffisant à nous retourner, méthodiquement, sur tous ses films, depuis* Le Sang des bêtes. *Ce fut d'ailleurs à dater de l'enthousiasme de Cocteau pour ce film que les deux hommes se lièrent et qu'au fil des années, mûrit un projet cher : l'adaptation de « Thomas l'imposteur ». Pour illustrer le passé et le futur de Franju, et en premier hommage à Cocteau, nous faisons suivre cet entretien du texte dédié par celui-ci au premier film de celui-là.*

***

— *Pouvez-vous nous parler de vos débuts, de la fondation de la Cinémathèque ?...*

— Cela s'est passé de façon très étrange. J'étais en vacances, après mon régiment, dans ma famille, à Fougères, et mon frère me dit : « J'ai fait la connaissance d'un type curieux, il a l'air un peu fou, il te plaira beaucoup, tu devrais le rencontrer. » Mon frère travaillait alors dans une maison qui se chargeait de trouver du travail aux gens, du travail à la sécurité sociale, moyennant quoi on devait s'occuper dans cette maison de petits travaux (c'était une imprimerie). Je suis rentré dans cette imprimerie et j'y ai connu Langlois.

— *Qu'est-ce que vous faisiez à cette époque-là ?*

— J'étais décorateur et je sortais du régiment, donc je n'étais plus décorateur, je n'étais plus rien du tout et je cherchais du boulot. Langlois avait été placé là par son père pour apprendre à avoir de l'ordre. Cela a toujours été l'obsession de la famille de Langlois : avoir de l'ordre. Alors, comme il ne savait pas faire de l'ordre, il faisait du désordre, et moi je faisais de l'ordre. Et cette petite organisation a duré quelque temps, le temps (car on avait tout de même quelques subsides dans cette maison-là) qu'on mette à créer le Cercle du Cinéma. Le Cercle du Cinéma était fondé dans le but de projeter les films anciens que l'on ne connaissait pas ou que l'on ne connaissait plus, parce qu'il n'y avait plus de ciné-clubs à Paris. Juste un ou deux, mais consacrés aux avant-premières. Et les films muets déplaisaient souverainement : on a donc fait une séance très attractive, avec des films fantastiques, et on l'a répétée quatre fois. L'idée est alors venue à Langlois de conserver les films de répertoire après les avoir projetés, après les avoir « essayés » au Cercle. Car il ne s'agissait pas de tout conserver, ce n'était pas un dépotoir que nous souhaitions, il y avait bien entendu une sélection à faire. C'est alors que Langlois a connu Paul-Auguste Harlé, directeur du journal « La Cinématographie Française », à qui il était venu présenter mes maquettes d'affiches. Le résultat en a été qu'Harlé nous a donné dix mille francs pour acheter des copies en perdition et nous a recommandés auprès d'Alexandre Kamenka, qui dirigeait la société Albatros. Différents stocks sont venus par la suite enrichir les collections de la cinémathèque, mais le stock Albatros n'était constitué que de films de qualité : Epstein, Dulac, L'Herbier, Renoir, Clair, l'Ecole russe de Paris : Volkoff, Mosjoukine, d'autres que j'oublie, ce dépôt capital, c'était la base de notre cinémathèque.

— *Les gens venaient voir les films ? Et les réalisateurs ?*

— Les gens oui, ils venaient. Les réalisateurs non. Sauf les Prévert, Brunius, Chavance, Auriol, Cavalcanti, Becker, Carné, les amis. Les réalisateurs alors « glorieux », on ne les voyait pas, pas plus que les acteurs. Les étudiants aussi sont venus. Quand on a réussi à conserver tous ces films, quand la collection de la cinémathèque a été importante, Germaine Dulac a pensé qu'il serait bon de créer une liaison entre les cinémathèques nationales déjà existantes, et de fonder une institution internationale qui permettrait à chaque organisme national, par voie d'échanges, de bénéficier des acquis internationaux. Le Cercle du Cinéma se trouvait donc alimenté de façon permanente et, comme l'organisme international était une initiative française, le siège en fut fixé à Paris. C'est là que, Langlois et moi, nous nous sommes officiellement séparés, c'est-à-dire que Langlois conservait le secrétariat général de la Cinémathèque Française et que j'étais élu secrétaire exécutif de la Fédération Internationale des Archives du Film. C'était en 1938.

A l'improviste.

— *Vous aviez déjà l'intention de faire du cinéma ?*

— Excusez-moi, je vous disais que les réalisateurs célèbres ne venaient pas au Cercle, si, ils venaient quelquefois pour voir leurs films, pas ceux des autres.

Oui, je pensais déjà à faire du cinéma, j'écrivais des scénarios de documentaires.

— *Et Le Métro, en 34, cela avait été fait dans quelles conditions ?*

— Oh, dans des conditions précaires. En collaboration avec Langlois, mais lui ne voulait jamais toucher à l'appareil, il était très superstitieux et disait que cela allait être raté, flou... Enfin c'était une bricole. On avait un appareil à mise au point fixe, qui nous avait été prêté par Bricon, un cinéaste amateur très compétent. L'oncle de Langlois avait tout financé. On



Hôtel des Invalides, 1951.

avait donc trois rouleaux de pellicule en inversible, un appareil prêté (de 16 mm, bien sûr), bref c'était vraiment le film d'amateurs, le plus amateur qui soit !

— *Vous avez ensuite fondé la revue « CINEMAtographe » ?*

— Oui, on a fondé « CINEMAtographe » en 36-37. J'avais trouvé l'argent, pas grand-chose, deux mille francs ! Mais ça marchait très bien, on avait beaucoup d'abonnés, ce qui était très curieux pour un journal comme celui-là qui n'avait presque pas de diffusion. On avait un dépôt chez Corti, mais comme on ne voulait pas s'adresser à Hachette parce que c'était un trust (c'était une idée de Langlois, il avait peur qu'on soit bouffés par le trust, une idée de con !), Madame Moussinac avait obtenu que les porteurs du journal « Ce Soir » distribuent, par gentillesse, notre canard dans les kiosques. On avait tiré deux numéros de deux mille exemplaires chacun. On avait vendu à peu près huit cents numéros du premier, et douze cents du second. C'était paraît-il un joli résultat, mais il manquait cinq cents francs pour pouvoir faire une troisième édition. C'est Brunius, je crois, qui avait proposé le sous-titre : « Revue paraissant à l'improviste. »

— *Vous y écriviez sur Lang...*

— Oui, j'aimais beaucoup Lang, et j'avais fait un article sur lui (1). J'ai d'ailleurs été très étonné, très étonné et très flatté (je ne pensais pas que le numéro lui parviendrait à Santa-Monica et qu'il pourrait s'intéresser à un truc que j'écrivais sur lui), lorsque j'ai reçu une lettre de lui, très gentille, me disant qu'il ne connaissait pas si bien ses qualités, ni ses soi-disant défauts. Mais enfin il était content de l'analyse, et il attendait la partie que je devais publier,

---

(1) Rappelons que ce texte, et la filmographie de Georges Franju, se trouvent dans notre numéro 101.

mais qui n'a pas été publiée, sur le son. Cette partie était d'ailleurs écrite. le son est capital chez Lang, mais comme le troisième numéro n'est jamais sorti... Je ne sais plus ce que j'ai fait de ce texte, je l'ai perdu je crois. J'ai rencontré Lang pour la première fois l'année dernière, mais on n'a pas du tout parlé de cela.

— *Qu'y avait-il d'autre au sommaire ?*

— Des articles d'Autant-Lara, de Lotte Eisner, de Langlois, de Brunius, de Cavalcanti, de Wiener, de Pudovkin, du Dr Allendy, d'Auriol. Nous avons eu la primeur d'un merveilleux scénario-feuilleton de Jacques Prévert : « Branle-bas de combat ». La maquette du journal était de Raymond Savignac.

— *Vous connaissiez les gens de la « Revue du Cinéma » ?*

— Je connaissais Brunius, Auriol, Chavance, Ferry. Ils se passionnaient pour le cinéma érotique, américain surtout, et pour tout ce qui, au cinéma, était poétique.

Le piquet d'honneur.

— *Et de là, comment en êtes-vous venu à faire des courts métrages ?*

— La Fédération a continué jusqu'à la fin de l'occupation, en 1944, où l'institution a été refondue. Or, j'ai toujours été préoccupé par des besoins vitaux, il fallait de plus en plus que je gagne ma croûte. Et comme je ne connaissais personne dans le métier, dans la technique, j'ai continué pendant quatorze ans à travailler dans l'administration cinématographique. C'est-à-dire que pendant sept ans j'ai travaillé à la Cinémathèque française et à la Fédération Internationale des Archives du Film, et pendant sept ans à l'Institut de Cinématographie Scientifique avec Jean Painlevé. Deux écoles qui constituent une sacrée éducation historique. C'est au cours de ces sept années avec Painlevé que j'ai réalisé *Le Sang des bêtes*. Il a bien fallu naturellement que je quitte un jour l'Institut pour faire des courts métrages.

— *Vous aviez plusieurs sujets à l'époque du* Sang des bêtes *? C'est vous qui l'avez choisi ?*

— J'avais deux sujets. Si je n'avais pas fait *Le Sang*, j'aurais aimé faire un film sur les petits ramoneurs. Il y en avait encore, quelque part en Savoie. Ils avaient une vie terrible, c'étaient vraiment les derniers enfants martyrs, comme on en trouve chez Dickens. Généralement, c'étaient des enfants abandonnés. C'était un beau sujet. Mais j'ai proposé *Le Sang des bêtes* à mon producteur, qui tout de suite a accepté : il avait d'ailleurs un certain mérite à entreprendre un sujet pareil, car, à l'époque, il n'y avait pas de primes, pas de subventions. Le film n'a été programmé que dans les cinémas d'essai, les distributeurs n'en voulaient pas. Enfin, il a fait les « nuits noires » des Journées du Cinéma pendant très, très longtemps. Le moins qu'on puisse dire, c'est que ce n'était pas du cinéma commercial, mais moi, cela m'a propulsé.

— *C'est encore votre court métrage préféré ?*

— Ah, non ! Celui que je préfère c'est *Hôtel des Invalides*. Vous savez, le court métrage a vraiment été fait en France par deux hommes : Jacques Chausserie-Laprée, pour le Centre, et Henri Claudel, qui centralisait au Quai d'Orsay les subventions réservées uniquement à la création de films de prestige. Ce sont eux qui ont, et avec quelle efficacité, encouragé, suscité chez nous cette « vague » de courts métrages de qualité : Resnais, Rouquier, Yannick Bellon, Kast, Baratier, Lamorisse et j'en oublie, tous viennent de là... On s'adressait alors aux réalisateurs pour faire des films, et non aux producteurs. Et c'étaient les réalisateurs qui choisissaient leurs producteurs. Après *Le Sang des bêtes* qui, je le précise, avait été entrepris avec son propre argent par Paul Legros, mon producteur, Claudel m'a proposé un film subventionné — que j'apportais à Legros — sur les charbonnages et les aciéries lorraines. Le film entrait dans le programme de propagande du Plan de modernisation.

J'ai donc fait *En passant par la Lorraine*. Quand le film a été terminé, Claudel m'a appelé dans son bureau et m'a dit : « Faites-moi encore un film de prestige. » Alors je lui montre le dôme des Invalides (parce que son bureau tournait le dos à l'Hôtel), et je lui dis : « Ça ! — Ah, je vous vois venir avec vos moignons ! », me dit Claudel. Et je lui répondis qu'il n'y aurait pas de moignons, pas de sang, mais que ce serait pire... Je lui dis que je voulais faire un film pacifiste, que je montrerai les plus beaux vestiges du musée de l'armée, ses plus glorieuses figures : le piquet d'honneur. Quand le film a été terminé, il y a eu des échanges de termes entre ministères. Un représentant de la



Monsieur et Madame Curie, 1953 (Nicole Stéphane).

Défense nationale nous ayant reproché d'avoir fait un film contre la guerre, Claudel répondit : « La Direction Générale des relations culturelles est contre la guerre. » Quand je présente ce film, j'ajoute qu'on ne peut pas être à la fois pour la guerre et pour la culture.

Une note drôle : ce film a reçu à Bruxelles, en son temps et d'un organisme catholique, une médaille d'or au titre du meilleur film touristique.

— Vous avez fait ces trois films avec Marcel Fradetal. Vous le connaissiez, c'est vous qui l'avez choisi ?

— Oui. Je l'ai choisi parce que j'avais appris qu'il avait été collaborateur de Rudolph Maté, notamment pour le *Vampyr* de Dreyer. J'ai donc parlé longuement avec lui, et je me suis aperçu que c'était un type passionné de son boulot, surtout de cette photographie très composée qui n'appartenait qu'à l'école allemande. La jeunesse du père Fradetal, c'est sa passion de l'éclairage.

Du bout des doigts.

— Les Poussières *étaient aussi une commande ?*

— Tous les films que j'ai faits m'ont été proposés, à part Le Sang *des bêtes, Notre-Dame* et *Mon chien*. Trois sujets sur treize. Je trouve que tous les sujets de courts métrages sont bons. Parce que, qu'est-ce qu'on vous propose ? Ou un film sur une région, ou sur un métier, ou sur l'art, ou sur la science, ou sur une industrie, et c'est toujours passionnant !

Pour *Les Poussières*, c'était mon assistant qui m'avait apporté le sujet. Il avait dit à ma femme : « Je lui apporte ça, mais du bout des doigts... » Car *Les Poussières*, au départ, c'était « le problème de la ménagère ». Vous pensez ! Et puis, pour la poussière industrielle, dont on sait qu'elle fait des ravages, on me demandait d'insister sur l'efficacité des moyens de protection collectifs et individuels. Mais si on fait un film de prévention, c'est bien parce que tout ne va pas pour le mieux, non ? C'est pour cela que je ne pouvais pas, dans ce film, dissocier la notion de sécurité de la notion de danger. Ce qu'il fallait montrer d'abord, c'est le danger, et quel danger...

Quand le film a été terminé, on m'a dit : « On vous a demandé un film technique et de dépoussiérage, et vous avez fait un film romantique et d'empoussiérage ! » Forcément. Parce que l'empoussiérage est beaucoup plus romantique que le dépoussiérage. Cela dit, je trouve et il s'est trouvé que c'était un très bon film de prévention, parce qu'on y voit que la poussière est meurtrière. Il fallait faire éclater le sujet, ne pas s'en tenir aux problèmes de la ménagère, aux vertus de l'aspirateur : c'est pour cela que je commence par la poussière astrale et que je termine par la poussière atomique radio-active. C'est pour cela que je disais que tous les sujets de courts métrages sont bons, quand on peut les faire diverger.

— *Mais pour les commandes, on ne vous proposait pas de synopsis ?*

— Oui, là il y avait une sorte de synopsis, un tas de notes concernant les accidents du travail, des statistiques. Si je n'avais montré que ce qu'on me demandait, ça aurait donné un film à usage interne sans intérêt dramatique. Vous comprenez, par exemple, pour la porcelaine de Limoges, je voulais montrer que c'est une chose dangereuse à travailler. C'était facile, tout dépend comment on montre les choses. Si on vous dit que l'ouvrier qui fait les filets d'or risque sa vie, c'est déjà dramatique, mais si on montre celui qui porte le titre poétique d'useur de grain, en train d'avaler à pleine gorge la poussière de silice dispersée par son outil, si on plaque sur la poitrine de cet homme fort et souriant la radiographie de ses poumons, sur laquelle on lit cette jolie formule « nodules de silicose en tempête de neige », ce qui signifie la mort, alors ça devient effrayant. C'est effrayant parce que « en définitive » la porcelaine de Limoges est transparente, blanche, pure, ravissante.

— *C'est cela que vous aimez, cette douceur, ce contraste...*

— Evidemment, il ne peut y avoir de vraie violence sans ce violent contraste. Autrement on obtient la brutalité, et la brutalité c'est emmerdant. Il fallait montrer que tous ces hommes étaient des victimes, pas des accidentés, des victimes. Quand on pense que tous ces gens atteints de silicose sont inguérissables, et que la Sécurité Sociale ne reconnaissait pas cette maladie qu'elle jugeait incurable... C'est extraordinaire, ces métiers d'épouvante, ils ont toujours un résultat, comme la porcelaine, ou une origine très poétiques. Songez qu'il y a une industrie du broyage des galets de mer. En Normandie, près des falaises écroulées, des industries se sont installées, elles broient les galets pour en extraire un sable qui entre dans la composition de la poudre de riz, et un sable plus dangereux encore utilisé en fonderie. Inutile de vous dire les risques que courent les ouvriers qui travaillent dans cette pulvérisation.

L'autel en bar.

— *En 54, nous voyons* Navigation marchande...

— Ah, ne m'en parlez pas ! vous n'avez rien vu. On voulait que je montre le rationalisme de l'installation à bord d'un grand paquebot, et puis aussi la salle à manger de première classe avec des gens en train de bouffer, ce qui me paraissait insultant pour le public dans une salle de cinéma. Voir des gens qui bouffent en première classe, à quoi ça ressemble ! aucun intérêt. C'est agréable pour les gens qui bouffent, pour ceux qui regardent les autres bouffer, ça n'a rien de rigolo. J'ai refusé de tourner ça. Mais j'étais d'accord pour montrer cette fameuse installation rationnelle et je dis au producteur : « On va tourner dans la chapelle qui est aussi la salle de bal. » Un ami du Havre avait réussi à mettre dans le coup des jeunes filles du meilleur monde, des jeunes gens de bonne famille, quelques officiers et un curé pour dire la messe. Je voulais tourner la messe, et puis le décor escamotable changeait, l'autel se transformait en bar et les fidèles dan-



Le Théâtre National Populaire, 1956 (Maria Casarès).

saient le tango. C'était impeccable. Mais ce couillon de producteur a été prévenir le chef de publicité de la Compagnie Générale Transatlantique, et lui a dit : « Vous savez, Franju va faire quelque chose de scandaleux, arrêtez-le ! » Et alors que je m'apprêtais à tourner la scène, j'ai vu débarquer le type de la Transat, qui m'a dit : « Ne faites pas ça, ne faites pas ça ! » J'ai été tellement dégoûté que j'ai dit au producteur : « Maintenant, je fais ce que tu veux, allons-y, faisons une cochonnerie. » Tous les éléments valables que j'ai proposés ont été refusés. Pourtant c'était très symbolique de la rationalité, cette histoire de chapelle et de bonne propagande...

— *Pour* Méliès *et* Curie, *vous avez fait ce que vous avez voulu ?*

— Bien sûr, mais c'est très curieux, très touchant, je relisais l'autre jour la biographie de Pierre Curie par Marie Curie, j'avais travaillé sur cette brochure pour faire le film, et je me demandais comment je le referais maintenant. Il faut être drôlement dans le bain quand on fait ce genre de film, parce que maintenant, quand je relis ce livre qui raconte les dix années de collaboration de Pierre et de Marie Curie, dix années qui ont abouti à la découverte de la radio-activité, je n'y comprends plus rien du tout à la radio-activité, que dalle ! Mais on est tellement dans le coup quand on fait un documentaire, on est centré sur un objet, sur un problème, et il faut bien le comprendre le problème, il faut bien le sentir l'objet. C'est ce qui est captivant dans le court métrage, on n'a pas d'autre souci que l'objet de ses soucis.

Tenez, j'ai ici *Thomas l'imposteur*, cela devrait marcher tout seul puisque j'ai un producteur et que Cocteau me laisse entière liberté, eh bien non, les soucis commencent ; d'abord on nous a fait remarquer que le roman a été édité il y a plus de quarante ans

(la même ombre planait d'ailleurs sur *Thérèse Desqueyroux*), et puis on cherche les interprètes, on dit : « Cette fille serait bien dans le rôle de la princesse », et on vous répond : « Elle n'est pas assez connue, il faut une vedette. » On propose alors une vedette et on objecte : « Elle est hors de prix. » Merde, quoi... Et puis après, on dira que la fin est trop triste, que le milieu est trop gai, comme on me disait que Thérèse était trop noire, trop statique, et qu'un personnage « qui parle tout seul » n'intéresserait personne.

— *Mais ce doit être très différent de faire un film sur une spécialité,* comme Monsieur et Madame Curie, *ou* Les Poussières, *même si le film éclate à la fin, et par exemple, un film sur Méliès...*

— C'est autre chose, parce que Méliès, je le connaissais bien. On m'a critiqué, on m'a dit que j'avais fait un film triste, alors que *Méliès était gai*. Or, moi j'ai connu Méliès à la fin de sa vie, et à la fin de sa vie, il n'était pas gai du tout. D'autre part, Méliès appartenait à la légende. La légende du magicien, du « premier cinéaste du monde » était faite, mais comme je montrais Madame Méliès dans le film, je voulais avant tout *émouvoir*. Malgré les reproches de Madame Méliès elle-même, je ne pense pas, pour la « légende », m'être trompé en faisant un film sentimental. C'est si *vrai* d'ailleurs qu'à la mort de Madame Méliès, on disait à la radio qu'elle allait souvent au cimetière déposer un bouquet de violettes sur la tombe de son mari. Or, il s'agit-là d'une image du film. Quand j'ai tourné cette scène finale où elle sort du métro 1900 et s'en va sur cette avenue que longe le *grand mur* sinistre du Père-Lachaise, j'ai dit à Madame Méliès : « Voilà un bouquet de violettes que vous allez porter sur la tombe de votre mari. » Madame Méliès qui, ce jour-là, n'avait qu'une hâte, c'était de prendre le petit Pernod qui lui était recommandé pour son intestin, me répondit, souriante : « Mais Georges, il s'en foutait des violettes, mon petit, il n'aimait pas du tout les fleurs. » Et quand, comme un couillon, toujours pour le climat de *ce film que* je voulais tendre, je demandais à Madame Méliès : « Comment avez-vous connu votre mari ? », cette femme dont on sait qu'elle a été merveilleuse avec Méliès dans ses jours malheureux, me répondait : « Quand il m'a connu, j'étais petite femme chez Robert Houdin, il est devenu propriétaire, et il m'a prise avec l'inventaire ! » Allez donc faire du lyrisme avec des réponses pareilles. Elle m'en voulait aussi parce que, dans le film, à la séance de la foire du Trône, il n'y avait pas assez de figurants pour crier en voyant *Le Voyage dans la Lune* : « Bravo, c'est merveilleux. » Tout cela d'ailleurs est sans importance. Ce qui est important, c'est qu'un souvenir nous reste : ces images émouvantes d'elle dans ce film qu'elle n'aimait pas.

Au fil du saumon.

— *Pourquoi y a-t-il deux autres titres pour* A propos d'une rivière : Le Saumon atlantique et Au fil d'une rivière ?

— Ça s'est d'abord appelé *Le Saumon atlantique*. On m'a dit : « Saumon atlantique, ça fait documentaire. » Je dis : « évidemment, et après ? ». Remarquez, *c'était d'autant* plus ironique que, dans le film, il n'y a pas de saumon. Enfin, il y en a, mais ce sont les saumons des Actualités. Encore une fois, si on me demande de faire un film sur la pêche aux saumons, c'est parce qu'il n'y a pas de saumons, on n'y va plus à la pêche au saumon, en France, on va en *Norvège*. A tel point que j'ai été pour tourner sur le Gave, en décembre et en avril : en décembre, je n'en ai pas vu, en avril je n'en ai pas vu. Il n'y a pas eu de discussions sur le scénario, puisqu'il n'y avait pas de saumon. Après quinze jours passés sur les réserves, avec tous les pêcheurs, plus glorieux les uns que les autres, j'ai décidé de rentrer. Et dans les bistrots, là-bas, on ne parle que de saumons, comme mon père de la guerre de 14. « *Tu te rappelles, machin, là*, et je l'tenais comme ça, et tu l'tenais comme ça, et le coup de machin, et le pool de truc, et le couloir de ceci, et l'arbre penché », et de saumon il n'y en a pas. Alors, c'est tout de même emmerdant, et moi, la légende, pour une fois, je suis contre. Alors je suis rentré à Paris, *sans saumon*. J'ai dit à Jaeger, mon producteur, qui heureusement est un vieux copain : « Je retournerai quand on me dira qu'il y en a. » Un jour on me *dit : « Vous pouvez* y aller, il y en a. » Il n'y en avait pas. Mais j'avais entendu dire que les braconniers tuaient les saumons au fusil de chasse : alors on a déguisé un garde en braconnier, et on a tourné la scène. Ça a fait une très belle image, mais c'est tout ce que j'avais dans la



La Tête contre les murs, 1958.

boîte : un garde tuant un saumon au fusil de chasse. Ça n'incite pas les gens à aller à la pêche... Puis on s'est débrouillé, on a mis sur le coup les gardes, les braconniers, les inscrits maritimes : on en a eu deux, en tout, qu'on a mis dans une piscine. Et il y en a un qui est mort ! On a dit le lendemain à Worms, mon collaborateur : « Ah ! monsieur Franju a l'air de s'en foutre, quand on pense qu'on le couvait comme un enfant ! » J'aime autant vous dire que, quand j'ai tourné le plan avec le saumon au bout de la ligne, je lui foutais des coups de pied au cul, au saumon, tellement j'étais en rogne... Non, mais ça n'allait plus, il sortait tout le temps du champ, ce con-là ! Alors on m'a dit : « Ne tape pas dessus, il va blanchir. » Il tirait trop fort sur la ligne, finalement il est parti comme une torpille. On n'avait plus de saumon du tout, mais heureusement c'était fini, et les saumons qu'on voit sauter dans le film, ils sont pris dans les actualités espagnoles...

— *Votre bestiaire personnel avait plutôt mal commencé... Mais après* Le Saumon, *et en attendant* les oiseaux *et* les chiens *des* Yeux *et de* Judex, *il y a* Mon chien...

— Oui, mais pour *Mon chien*, je me suis aperçu que je m'étais trompé. Je n'avais pas à montrer deux victimes, dans cette histoire : la petite fille était de trop. Il aurait mieux valu que j'insiste sur la vie, et surtout la mort des chiens à la fourrière. Mais je me suis dégonflé, je me suis dit que si je montrais des chiens gazés, ce serait coupé. En tout cas, on n'a jamais montré cela, et coupé ou pas coupé, j'ai eu tort de ne pas le faire. Si je l'avais fait, ç'aurait vraiment été dans la ligne de mes autres films, alors qu'à cause de cette petite fille, il y a un étalage de tendresse, il y en a beaucoup trop. Les chiens sont attendrissants par eux-mêmes, il n'y avait pas besoin d'éléments extérieurs.

— *Comment expliquez-vous que, par exemple aux actualités, on voit des gens mourir de façons différentes et raffinées, sans provoquer de scandale, alors que le public refuserait de voir gazer un chien ?*

— Dès qu'on touche à un animal, c'est terrible, terrible. Vous savez, quand j'ai fait *Les Yeux sans visage*, on m'a dit : pas de sacrilège à cause des Espagnols, pas de femmes nues, à cause des Italiens, pas de sang, à cause des Français, et pas d'animaux martyrisés, à cause des Anglais... Avec cela, il fallait que je fasse un film d'épouvante. Merveilleux !

— *Pour en revenir aux commandes, vous disiez que tous les sujets sont bons. Mais en avez-vous refusés ?*

— J'ai refusé une fois un film, j'avais pourtant besoin d'argent, mais je crois que j'ai bien fait : il fallait montrer que la publicité était une chose abominable qui détruisait les paysages. Or, je ne suis pas d'accord du tout, je trouve que la publicité embellit bien souvent, au contraire, les paysages. Je me souviens des grands panneaux que je voyais quand j'étais petit, dans la campagne, en Bretagne. Je me souviens du Pierrot Gourmand dressé au bord des routes, du bonhomme Thermogène, qui crachait le feu, entre les branches d'un arbre, et du zèbre de Cinzano. C'était merveilleux le zèbre, hop, dans son champ de blé, il avait l'air de bondir, c'était très joli cette publicité. C'est comme la crème Eclipse, vous savez... si je tournais *La Galerie*, de Kafka, je montrerais cette sacrée crème Eclipse qui prendrait tout un mur d'immeuble, ce cirage avec une face de lune, sur un mur, et sur un fond de ciel, ce serait magique !... La publicité, pour que cela prenne des proportions, il faut que ce soit lyrique, dans un paysage bien entendu. La vilaine publicité, cela existe, bien sûr, mais ce n'est pas parce qu'il y a des mauvais films que le cinéma est une chose mauvaise.

— *Même la publicité laide, bariolée, a tout de même un charme...*

— La publicité, c'est une question d'emplacement, aussi, mais je le répète, on ne peut pas être pour avec des exceptions, des restrictions, un film c'est entier. On ne peut pas dire : « Je vais faire un documentaire montrant ça, mais avec des réserves », parce que c'est un cinéma partial le documentaire, et sans réserves. Un documentaire équivoque est sans portée, il n'a pas lieu d'être. On peut être ambigu dans ses sentiments, mais pas dans l'expression qu'on en donne. Dans l'image de ses sentiments on doit être clair, direct.

Feux sans fumées.

— *Pour* Le T.N.P., *vous aviez une musique de Jarre ?*

— Oui, mais mon premier film avec Jarre, c'est *Hôtel des Invalides*. C'était d'ailleurs son premier film, à lui, son premier court métrage. Il n'avait pas fait de musique de films avant, il sortait de chez Barrault, et il entrait chez Vilar. C'est mon vieil ami Samy Simon qui m'avait parlé de Jarre, il a eu du flair. Quand j'ai fait *La Tête contre les murs*, j'ai naturellement fait appel à Jarre. C'était mon premier grand film et sa première musique de grand film. Sa partition était magnifique. Il vient de faire la musique de *Judex*, c'est comme une onde qui entraîne le mouvement. Il y a une chose que j'aurais voulu montrer dans *Le T.N.P.*, c'était un spectacle exceptionnel, insolite, grandiose, du cinéma théâtral, pas du théâtre filmé, du cinéma-théâtre. On se trouvait d'abord ici, sur la scène de Chaillot, Monique Chaumette et Maria Casarès répétaient en costume de ville « Le Triomphe de l'amour » et puis, sur une réplique de Chaumette, on passait au contre-champ, sur Casarès, qu'on retrouvait en tricorne et costume d'époque dans le jardin public de Marseille, c'était la nuit, Casarès répliquait à Chaumette et la scène enchaînait, et on voyait, en arrière-plan, le port de Marseille et un paquebot qui quittait le port, tout illuminé...

C'était une vision véritablement théâtrale, mais aussi cinématographique, puisque située dans un décor vivant. La cour d'honneur du Palais des Papes, c'est un admirable décor naturel, mais c'est déjà un théâtre. Je n'ai pas pu tourner cette séquence, il fallait plusieurs nuits...

Pour *Le T.N.P.*, je devais tourner à Avignon, après les représentations publiques, des scènes de « Macbeth » et du « Prince de Hombourg », mais il y avait près de quinze jours à attendre entre les deux pièces, alors j'ai dit à Jaeger : « Je vais m'emmerder là-bas à ne rien foutre pendant quinze jours, si je faisais, en même temps, un film sur Avignon ? »

Ci-contre : *Les Yeux sans visage*, 1959 (Edith Scob, Béatrice Altariba).



C'est comme ça que j'ai fait le film, un film qui d'ailleurs n'avait pas d'autre ambition que d'être distrayant. Mais c'est curieux comme dans le court métrage tout s'arrange. Quand j'ai tourné le *Pont d'Avignon*, c'était le 14 juillet, mais on ne le fêtait pas cette année-là, en signe de deuil pour nos morts d'Indochine. C'est pourtant bien Apollinaire qui disait : « La guerre est un feu d'artifice » ! Comme Nicole Stéphane et moi nous sommes têtus, nous avons fait une démarche chez Ruggiéri dont le résultat a été que, très aimablement, nous avons obtenu le plus beau feu d'artifice jamais tiré sur le pont d'Avignon et sur les rives du Rhône. Et ce n'est pas un résultat isolé, on obtient ce qu'on veut dans le documentaire, je crois, pour trois raisons : d'abord quand vous dites que vous faites un documentaire, cela fait sérieux, déjà vous inspirez confiance, et puis quand les gens voient venir l'équipe et les moyens de l'équipe, cela fait pauvre, et vous avez tout à l'œil, enfin, et ça c'est très important, cela fait manuel, c'est pourquoi, quand vous allez chez les mineurs, les lamineurs ou les bouchers, vous êtes si bien accueillis. Vous êtes des leurs, vous êtes chez vous. Et puis, c'est fou ce que les gens pigent vite ce qu'on leur demande, même par signe. Je me souviens, pour la *Poussière*, j'étais installé sur un pont de fer, l'appareil axé sur la voie ferrée de Saint-Lazare et sur une fantastique maison profilée de la rue Stéphenson, et j'attendais un train qui fasse beaucoup de fumée. Les trains passent et pas de fumée, on aurait dit qu'ils l'avalaient, leur fumée. Et puis, je vois une énorme inscription sur le mur le long de la voie qui conseillait aux machinistes des trains de ne pas faire de fumée. Elle était noircie et dégueulasse l'inscription, presque illisible, mais les types des trains devaient connaître la consigne. Les trains passaient et ne fumaient pas. Et voilà qu'un train arrive avec une vieille locomotive superbe, un grand train de marchandises, au loin il fumait abondamment, mais en s'approchant de nous et au moment de tourner, plus rien. J'allais foutre le camp, dégoûté, quand je vois Worms, à côté de moi, tourné vers le train, qui se met à tirer des bouffées de sa cigarette, très vite, comme cela ... comme une locomotive. Je n'ai pas cru que son truc prendrait. Eh bien, le type du train a tout vu, tout compris. D'abord il a envoyé un coup de sifflet pour nous dire qu'il comprenait, et aussitôt après, un de ces panaches de fumée noire...

— *Vous pouvez nous parler de l'utilisation du Scope, pour* Notre-Dame *?...*

— J'avais imaginé, en tournant le *Pont d'Avignon*, qui est aussi en Scope, pour ne pas faire une chose trop conventionnelle sur le plan touristique, de ne pas montrer en direct les monuments ou les points les plus pittoresques de la ville : je voulais montrer une femme, touriste, qui regardait des cartes postales. Cela me paraissait plus amusant de montrer une femme regardant des cartes postales que regardant des monuments. Et je me suis aperçu que, tournées en Scope, les cartes postales prenaient du relief. J'ai eu alors l'idée de faire *Notre-Dame* comme cela, ce qui était très séduisant et très économique, mais quand j'ai mis pour la première fois les pieds dans la cathédrale, j'ai vu qu'il y faisait un noir d'encre, et que, de toutes façons, il fallait vingt-quatre arcs pour éclairer tout ça. Comme la lumière était la plus importante dépense, nous n'avions plus qu'à tourner en direct.

— *Et* La Première Nuit *?*

— C'est aussi un sujet qu'on m'avait proposé. Le métro est un engin fantôme, un objet d'épouvante, les faits divers disent aussi qu'il est un engin de mort. Un journaliste, il y a longtemps, avait fait un article intitulé : « Franju, ou les différentes façons d'envisager la mort. » Et en fait, dans tous mes films, on retrouve des éléments funestes, la mort rôde. Reprenez la liste de mes courts métrages : *Le Sang des bêtes, Les Invalides, Méliès, Curie, Les Poussières, Le Saumon, Mon chien, Notre-Dame*, tout cela n'est pas folichon... Je n'aime pas le métro mais, expressivement, il m'attire.

« La France se déshonore... »

— La Tête contre les murs, *c'est la suite de vos documentaires...*

— De cette petite suite funèbre, oui. Les malades mentaux, c'est passionnant et c'était dans ma ligne. Mais dans le film il n'y a pas de vrais malades, rien que des figurants qui jouent les malades. C'était facile, d'ailleurs, de les mettre dans la peau des personnages, parce que, quand on tourne à froid dans un studio, il faut tout expliquer, et moi, je prévois un tas d'indications dans ma colonne de gauche, pas seulement les mouvements, les sentiments, visibles ou non, les intentions, c'est pour ça que je mets beaucoup de



Les Yeux sans visage (Juliette Mayniel).

temps à faire un découpage. Mais quand on travaille dans des conditions documentaires, comme dans cet hôpital psychiatrique d'Amiens, les méthodes ne sont plus les mêmes, on n'explique pas grand-chose, on montre, on montre les malades, les « modèles », et dans un tel climat, on est bien vite dans le ton.

— *Vous n'avez dirigé aucun figurant en particulier ?*

— Vous savez, les cas se répètent dans la démarche, les tics, les attitudes, tout cela est assez typique, les figurants n'avaient pas à interpréter mais à reproduire des gestes, bouffer comme les malades, gloutonnement ou en picorant, être prostrés comme les malades, dans un mouvement tomber en arrêt dans une attitude de statue, comme les malades, et avec ce sinistre uniforme qui, si on ose dire, fait le malade, on y croit. La crise d'épilepsie d'Aznavour c'était bien autre chose, elle a été réalisée sous contrôle scientifique, mais il fallait la jouer cette crise. Le prodigieux c'est qu'Aznavour était si vrai, si pathétique, qu'aux yeux d'un psychiatre il passait pour un vrai malade. Heureusement que, quand on tourne, on voit tout de même les choses de l'extérieur, et on a tellement de préoccupations mécaniques, matérielles, tout cela permet de prendre une certaine distance. Mais en dehors du boulot, le contact avec les malades est intolérable, en tout cas pour moi, peut-être parce que je les approche de près. Anouk Aimée, elle pleurait quand elle a vu les folles, et le vieux Shuftan aussi ; quant à Brasseur, il devait dire à un moment : « Depuis quinze ans je vois des cinglés tous les jours », et il n'y arrivait pas. Il parlait devant une volière et, comme j'aime les bruits réels, on les enregistrait en même temps que le texte. Mais les pigeons battaient des ailes et Brasseur, pour être audible, devait élever la voix, et il ne pouvait pas, sa phrase lui restait dans la gorge. Il me dit : « Je ne peux pas dire ça, je ne peux pas gueuler « des cinglés » quand j'entends les cris de ces malheureux autour de moi. » On était, en effet, environnés de cris, d'imprécations incompréhensibles, et de rires plus douloureux que les plaintes. Quelquefois, on prenait des sons d'ambiance dans des endroits que l'on croyait parfaitement calmes, et quand on écoutait dans le camion, on entendait encore des cris lointains, des hurlements confus, des plaintes ininterrompues. Les cris qui étaient sur la bande magnétique, on ne les entendait plus à l'oreille, et pourtant il n'y a pas de silence dans les hôpitaux psychiatriques, mais une rumeur, une terrible et inhumaine rumeur de folie.



La chaire
et le diable.

— *Quand on compare* La Tête contre les murs *et* Les Yeux sans visage, *on a l'impression que* Les Yeux sans visage *est un film beaucoup plus posé, moins lyrique.*

— Je sais bien, parce que c'est le sujet qui veut ça. Moi, j'aime bien ce qui est réaliste, parce que je trouve que c'est plus poétique. La vie est beaucoup plus poétique que tout ce qu'on peut imaginer. Dans *Les Yeux sans visage*, il y a un lyrisme de création, de composition, pas dans *La Tête contre les murs*. Et encore, à l'origine, mon docteur était un médecin fou, ivrogne, et son assistant se piquait à la morphine, etc. C'est devenu intéressant pour moi à partir du moment où le type n'est plus ni un ivrogne ni un délirant. C'est beaucoup plus terrifiant comme cela. Le Docteur Génessier, on peut le connaître, alors que le Docteur Jekyll et ses filtres, le Docteur Moreau qui opère sur une île, et le Docteur Mabuse qui hypnotise, pour moi, ce ne sont pas des personnages de terreur puisqu'ils appartiennent à la fiction pure. Quand je tournais le film, on me disait : « Ce film est fait pour les Anglais. » Et j'y ai été, en Angleterre, j'ai présenté le film à Edimbourg. Moi qui croyais qu'au pays de Jack l'Eventreur et de Quincey, on avait le sens de l'épouvante ! D'abord, comme c'était officiel, au début de la séance on passa un disque qui jouait la Marseillaise, et la Marseillaise ne s'arrêtait pas parce que le disque était rayé. J'étais ravi, je me disais : « C'est comique, ça détend, tant mieux. » Mais après le film, c'était un autre spectacle, il y avait sept Ecossais par terre, sept ! et des infirmières penchées sur eux. Et au moment de la conférence de presse on m'a dit : « On va vous poser des questions », mais d'un air sinistre. Puis, pas de questions. Alors j'ai dit : « Allez-y, je suis là pour ça. » Alors il y a un journaliste qui s'est approché et qui m'a demandé, avec un air haineux : « Pourquoi avez-vous fait cela ? », comme si c'était une mauvaise action. J'ai donc essayé d'expliquer pourquoi j'avais fait cela, en disant que j'avais suivi l'exemple de leur compatriote qui considérait l'assassinat comme un des beaux arts. C'est vrai, la terreur c'est l'arme, le moyen, ce n'est pas le but ; le but, c'est, je ne sais pas, l'amour, la poésie, la tendresse... Je leur ai expliqué tout ça, des choses qui crevaient les yeux, mais j'avais l'impression de parler à des personnages de cire. Le



Thérèse Desqueyroux, 1962 (Emmanuèle Riva, Edith Scob).

lendemain on n'osait pas me montrer les journaux. Jamais je n'ai vu une presse pareille, j'étais un indésirable : « Allez-vous en, Monsieur Franju », « La France se déshonore », « Horrible spectacle », « Horreur, Horreur.... ». C'était ridicule, il n'y avait pas de quoi en faire un plat, tout de même ! Alors je me suis dit : « Pas étonnant qu'ils portent des jupes, c'est des vraies gonzesses. » Ils sont faibles de constitution les Ecossais ! Sept types par terre, ils avaient pourtant l'air costaud !

Des jeunes filles en croupe.

— *C'est votre film où la plastique compte le plus, avec* Judex.

— Peut-être, parce que, malgré ma tentative de tirer le personnage du docteur vers le réalisme, l'ensemble reste artificiel. A partir du moment où c'est artificiel, c'est plastique. Si c'était un film tout à fait réaliste, il n'y aurait pas de recherche plastique.

— *Le réalisme va avec le lyrisme, et la plastique avec l'artificiel ?*

— Je crois. A partir d'une action fabriquée, d'une fiction, je suis bien obligé d'adopter un style composé. Quand des événements sont terribles en eux-mêmes, et vrais, on a intérêt à dépouiller le sujet ou l'objet, mais quand on part d'une action fabriquée, d'une fiction, on est obligé d'adopter un style composé. Dans *Judex*, c'est paradoxal mais c'est comme ça, c'est l'artifice, la plastique, qui donne à la fiction un semblant de vérité. La mort du banquier Favraux et sa réanimation sont inexplicables et inexpliquées, et ces scènes-là ne passeraient pas si elles n'étaient entourées d'un certain cérémonial funèbre. C'est la plastique qui sauve la face. Le même phénomène se produit avec Edith Scob. Ce personnage irréel, par sa présence, rend réel ce qui ne l'est pas, c'est un personnage poétique donc doué de magie, et les dons magiques sont des dons réalistes, au cinéma en tous cas.

— *Nous n'aimons pas beaucoup* Pleins feux sur l'assassin. *C'est un film mineur pour vous aussi ?*

— Moi, ce que je n'aime pas beaucoup, c'est l'expression « film mineur », parce qu'on a toujours l'air de viser le sujet, le fond de *l'affaire* : un film réussi n'est jamais un film mineur. Mais comment voulez-vous réussir un film quand on tripote et retripote le scénario, quand on y introduit à coups de trique des éléments comiques qui ne font rire personne, quand on fabrique des rôles pour des comédiens étrangers, et étrangers au sujet, quand on tremble devant la censure morale, quand on cherche *à plaire au public* en déplaisant à tout le monde, en tout cas aux auteurs... On ne bâtit rien sur un échafaudage de concessions, on se casse la gueule. J'avais prévu des scènes où l'héritière étrangère, qui n'était jamais au château, chevauchait dans les bois avec des jeunes filles en croupe, et ce n'était jamais la même fille. On m'a dit : « Le public n'aime pas les lesbiennes. » Je ne sais pas si le public aime les lesbiennes, mais je sais qu'il aime les choses jolies, et ces images étaient quand même plus belles, plus intrigantes, plus attirantes et surtout moins vulgaires que la scène d'amour de l'étrangère et du palefrenier dans l'écurie. Mais c'est au fond des regrets abstraits, on ne fait pas un film avec de jolies images éparses...

— *Vous nous disiez ne pas avoir envie de parler de* Thérèse Desqueyroux...

— *Thérèse* est un film trop récent... et puis on a déjà tellement parlé de *Thérèse*, moi aussi d'ailleurs, alors, quoi ajouter ? Je crois que, dans cette spéculation avec François Mauriac, nous sommes quittes... J'ai fait vivre la Thérèse de Mauriac sur un écran, mais en échange Mauriac m'a permis d'exprimer des choses qui m'auraient été interdites sans sa caution. Et puis il y avait le caractère ambivalent de Thérèse, une femme admirable, exemplaire, une méditative, mais aussi une révoltée...

La tradition du mal.

— *Vous pensez avoir, dans* Judex, *gardé l'esprit des anciens films à épisodes ?*

— L'esprit, non, la forme. Fradetal a retrouvé le ton de l'image orthochromatique, ses beaux contrastes, mais attendez, je vais reprendre un passage d'une déclaration que je faisais dernièrement. Je cite : « *C'est bien le climat de cette époque que nous avons essayé* de retrouver dans notre *Judex*. Nous avons gardé ses modes parce qu'elles ont gardé leur charme et changé, adapté, ce qui était démodé : le récit. Jacques Champreux et Francis Lacassin ont « lavé » Judex-le-Justicier de toutes ces motivations vengeresses qui lui ôtaient son mystère. L'histoire, maintenant « épurée » de sa morale, *trouvera, nous l'espérons*, son harmonie, non pas dans d'impossibles justifications, mais dans l'onirisme du spectacle... » Ça fait toujours un peu godiche de lire un truc qu'on a écrit et qui a l'air de dire : « Vous allez voir ce que vous allez voir », mais comment faire quand on vous demande d'écrire à propos d'une chose que vous aimez... Une question : si on ne *savait pas que notre film* a pour origine un film en douze épisodes, est-ce qu'on le sentirait ? Vous le sentiriez ?

— *Nous croyons. Quand on pense au film, on revoit un certain morcellement : épisode de la nonne, etc.*

— La fragmentation n'est pas seulement dans la tradition des films à épisodes, elle est aussi dans la construction de tous les films d'aventures, où les événements se succèdent en cascade et dans des lieux différents, souvent. D'ailleurs, il faut bien le dire, le facteur « temps » était, dans ce temps-là, le moindre des soucis du cinéma. Le « *temps* » *est* une notion littéraire. La notion cinématographique primitive, c'était l'espace. *Judex* est peut-être un film primitif...

— *On a l'impression que* Thérèse *est près de* La Tête contre les murs, *et* Judex *des* Yeux sans visage.

— Certainement, parce que *Thérèse* est un film plus réaliste et plus humain que *Judex*. Il n'y a pas vraiment d'humanité dans *Judex*, et quand il n'y a pas d'humanité, il n'y a pas de drame. A partir du moment où on vous dit : « *Voilà un bel homme romantique* avec sa cape noire, et cet homme est un justicier », c'est fini. On sait que le justicier, de toute façon, triomphera, et que la douce Jacqueline, qu'il protège, ne mourra pas. Il n'y a plus de drame possible. *Les Yeux sans visage*, dans la mesure où il approchait la réalité, était dramatique.



Judex, 1963 (Edith Scob, Francine Bergé).

— *C'est évidemment* Fantômas *que vous auriez voulu faire ?*

— Vous pensez bien ! Fantômas, c'est un autre bonhomme. Il ne triomphe pas par sa seule présence, celui-là, il vit. Le justicier de ciné-roman est un personnage qui triomphe à la fin, mais qui pendant toute l'action est en état d'infériorité, alors que le criminel, qui n'est châtié qu'à la fin, domine pendant toute l'action. L'un est un personnage statique, l'autre un personnage dynamique. Et puis, avouons-le, l'incarnation du mal c'est autrement séduisant que l'incarnation du bien.

— *On retrouve aussi la tentation de* « Fantômas » *dans le fait que Judex, avec ses hommes noirs, ses appareils, etc., est une sorte de Mabuse au service du Bien.*

— Du bien ! Il est au moins aussi salaud que Favraux, le Judex, c'est d'ailleurs son côté intéressant, il est vachement calculateur et cruel, le justicier, avec son installation diabolique.

— *Pourquoi Jacqueline n'est-elle pas poignardée, avant d'être jetée à l'eau par les hommes de Diana Monti ?*

— Il n'y avait aucune raison de la poignarder, puisqu'elle était droguée. Et puis ce n'est pas dans la tradition. Il y aurait eu des blessures, des traces, et si on poignarde une fille avant de la foutre à l'eau, elle coule. Or, il ne fallait pas qu'elle coule, donc elle ne devait pas être poignardée. Ce qui est plus invraisemblable, c'est qu'elle ne coule pas...

— *On a vu qu'il y avait deux veines dans votre œuvre.* Thomas l'imposteur *se rattachera à laquelle ?*

— Si veine est synonyme de chance, et qu'elle me favorise, *Thomas* se rattachera à *Hôtel des Invalides.*

(Propos recueillis au magnétophone, relus et corrigés par Georges Franju.)



Sur
Le Sang des bêtes

Zola est un grand poète et un grand cinéaste. Peu de personnes s'en doutent. *Illustre, il est maudit dans son genre.* La locomotive qui meurt sous la neige, les chevaux blancs de la mine, la fille qui vide ses poches sous le tunnel, le petit garçon qui saigne sous les images d'Epinal, l'ivrogne qui flambe, autant de gags étranges dont l'intensité mal comprise ne trouve de réponse *qu'au* cinématographe.

J'y songeais en voyant l'admirable documentaire sur les abattoirs que M. Georges Franju nous présente. Pas une prise de vue qui *n'émeuve*, presque sans motif, par la seule beauté du style, de la grande écriture visuelle. Certes, le film est *pénible*. *Sans doute* l'accusera-t-on de sadisme parce qu'il empoigne le drame à pleines mains et ne l'élude jamais. Il nous montre les tueurs sans haine dont parle Baudelaire. Il nous montre le sacrifice des bêtes innocentes. Il arrive parfois à rejoindre la tragédie par la terrible surprise de gestes et d'attitudes que nous

ignorions et en face desquels il nous pousse brutalement. Le cheval frappé de front et qui s'agenouille, déjà mort. Les réflexes de veaux décapités qui s'agitent et semblent se débattre. Bref, un monde noble et ignoble qui roule sa dernière vague de sang sur une nappe blanche où le gastronome ne doit plus songer au calvaire des victimes dans la chair desquelles il plante sa fourchette.

Autour de la table des sacrifices, c'est la ville faite de plusieurs villes et de plusieurs villages, la ville qu'on croit connaître et qu'on ne connaît pas, son ciel maritime et funeste au-dessus des très insolites décors du canal de l'Ourcq.

Jamais vous n'oublierez l'interminable péniche pavoisée de linges ou les linceuls dans la morgue des bêtes, linceuls qui sont leur propre peau.

Une fois de plus, des cinéastes courageux et qui ne se posent pas le problème du succès, nous prouvent que le cinématographe est l'appareil du réalisme et du lyrisme, que tout dépend de l'angle sous lequel les spectacles de la vie s'observent. Angle sous lequel ils nous obligent à partager une vision particulière des choses et nous en soulignent le miracle quotidien.

Jean COCTEAU, 1949.



Les Malheurs de

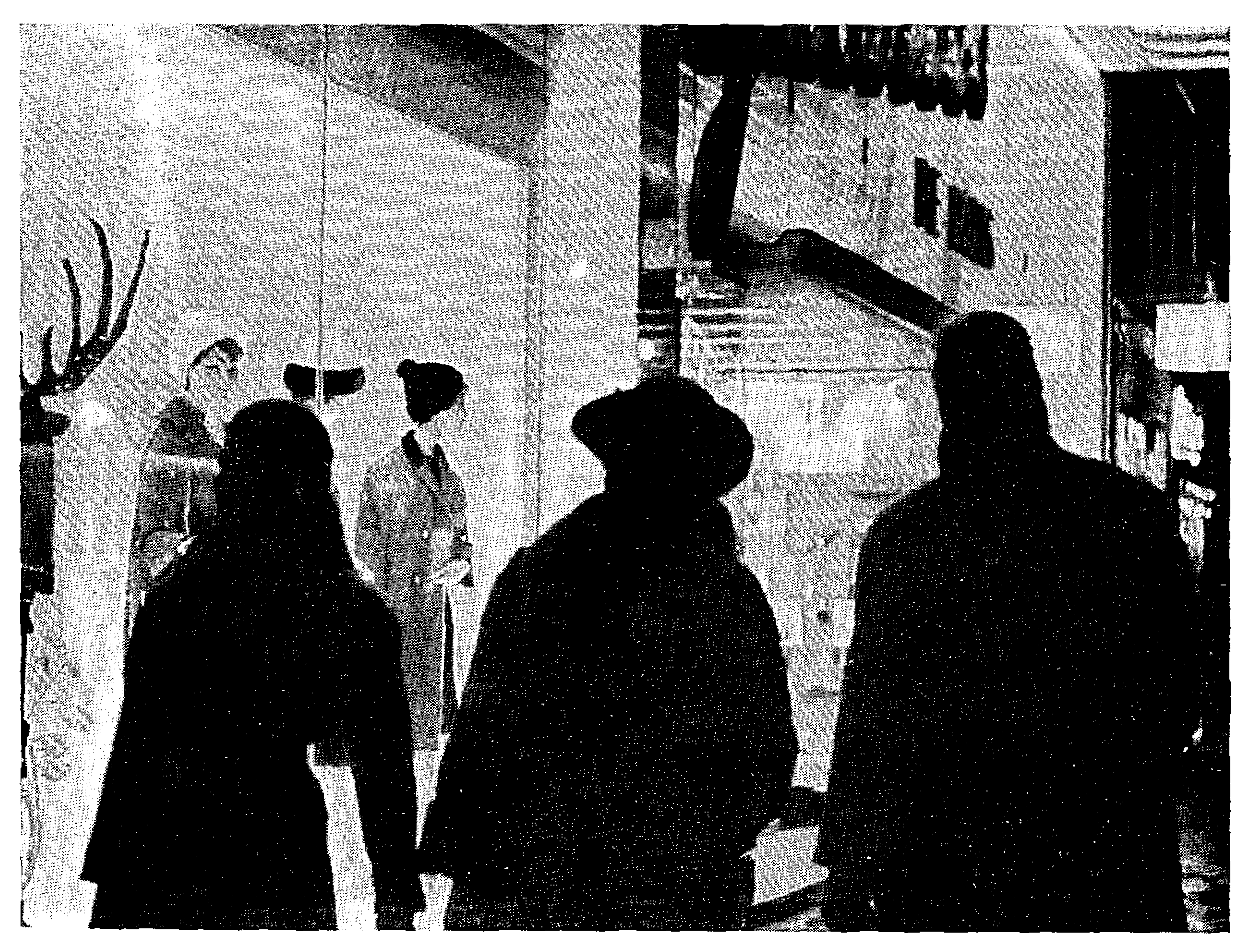
MURIEL

Quelques collaborateurs des CAHIERS, *faisant cercle autour du magnétophone, bavardent entre eux au sujet de* Muriel, *quitte, suivant leurs habitudes, à s'écarter parfois du sujet (mais c'est peut-être pour le retrouver de l'autre côté).*



PIERRE KAST. — Quel est le propos de Resnais? Montrer, me semble-t-il, comme jamais encore vue, une certaine réalité; obliger le spectateur à se confronter à une image de lui-même, qui lui paraît à la fois fidèle et monstrueusement infidèle en ceci qu'il n'avait jamais pensé à se regarder de cette manière. Il s'agit donc, sur ce plan, d'une remise en question profonde de tous les systèmes d'analyse logique de la réalité extérieure, chez les gens qui vivent dans le monde d'aujourd'hui. Evidemment, si on se met à raconter le sujet de *Muriel* avec un certain type de mots, on arrivera à un schéma très analogue à celui d'une nouvelle d' « Elle » ou de « Marie-Claire »; mais c'est précisément cela qui est remis en question: en d'autres termes, le film oblige les gens à se trouver en présence, regardant leur propre aventure, de la même horreur qu'ils éprouvent brusquement en regardant le monde extérieur, cette réalité monstrueuse dans laquelle ils vivent et à laquelle ils sont d'ordinaire complètement habitués. Et le propos essentiel de Resnais est de leur ouvrir les yeux et de leur dire: Regardez-vous, voilà comment vous êtes, en fait.

CLAUDE OLLIER. — Ce qui est intéressant, c'est précisément le choix par Resnais de personnages appartenant à un univers psychologique et moral dit médiocre. Médiocre, c'est d'ailleurs vite dit. Il me semble même que c'est la condition essentielle du fonctionnement du film de Resnais que le choix de personnages dits médiocres, c'est-à-dire dont la coloration de l'univers psychologique et moral semble assez pâle, qui n'ont pas d'ambitions extraordinaires, qui ont des sentiments moyens: c'est l'univers de la banalité psychologique, et je crois que c'est absolument indispensable au propos de l'auteur, qu'il ne peut en être autrement. Cela vaut pour *Hiroshima* comme pour *Marienbad* et *Muriel*, et je vois entre les trois longs métrages de Resnais une étonnante continuité, qu'on peut rapprocher d'une condition semblable nécessaire (mais non suffisante) au roman contemporain, lorsque les héros sont choisis parmi des catégories qu'on pouvait classer jusque-là comme médiocres. C'est ce qu'on reproche également aux *Oiseaux*: la plupart des critiques disent qu'avant d'atteindre au moment fantastique, à l'attaque massive des volatiles, on s'ennuie profondément, qu'on est en présence de trois ou quatre personnages dont l'univers psychologique et moral est quelconque et sans intérêt aucun. Mais c'était indispensable au propos d'Hitchcock; plus cet univers est banal, moyen, plus son propos, ou celui de Resnais ici, se trouve efficacement traduit et développé.



« Comment s'étaient-ils rencontrés ? D'où venaient-ils ? Où allaient-ils ? » :
Nita Klein, Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien.

KAST. — C'est-à-dire qu'en plaidant l'exception, il aurait fini par justifier la règle ; par conséquent, il a cherché à être banal au maximum pour être au maximum dans la règle.

OLLIER. — Il me semble que le propos de Resnais n'est pas avant tout de description psycho-logico-morale, ou d'exposition, description et résolution de conflits : ce n'est qu'un prétexte à découvrir de nouvelles structures logiques, et comme dit très bien Kast, c'est une mise en question fondamentale, une interrogation, une exploration. Et, pour une exploration de ce genre, la seule chose à faire est évidemment de prendre des gens dont l'univers psychologique est le plus simple possible. Aussi, je crois que l'objection « presse du cœur » ne tient absolument pas, bien au contraire : il faut que ce soit cela. Exactement comme les héros de Robbe-Grillet sont des gens très simples, très moyens. Ce qu'il faut fuir dans ce genre de recherche, c'est justement l'exceptionnel.

Naissance d'une spirale.

Ainsi, pour en revenir à *Muriel*, le film est remarquablement linéaire au début, et puis, peu à peu, on note qu'il est recoupé de plus en plus fréquemment par des itinéraires obliques

ou courbes : ce mouvement s'amplifie, s'accélère, et tourne assez vite à une sorte de *tourbillon*. Et pourtant, simultanément, le récit linéaire continue, parfaitement chronologique, les scènes se succèdent, de plus en plus discontinues, avec des ellipses de plus en plus larges. On s'aperçoit finalement, au bout d'une heure, qu'il existe un autre mouvement du film, qui est peut-être ce qu'on peut appeler son mouvement profond, et qui se dégage pleinement à la fin : une manière de spirale, ou de cercle s'ouvrant de plus en plus, et tout le film apparaît alors comme fondamentalement centrifuge : tout est projeté vers l'extérieur. L'impression dominante que j'ai ressentie très vite a été celle d'une croissante angoisse, et même d'une terreur, absolument semblable à celle que j'ai ressentie en voyant *Marienbad*. Et je me suis demandé alors : est-ce que *Muriel* ne serait pas une seconde version de *Marienbad* ? un *Marienbad* historicisé ?

Je considère encore *Marienbad* comme purement spatial, pas du tout un exercice sur la mémoire ou sur l'imaginaire, mais l'exploration d'un labyrinthe spatial. Il m'a semblé, donc, que *Muriel* était une nouvelle édition de *Marienbad*, la suite « amplifiée », si l'on veut : *Marienbad* brusquement plongé dans l'Histoire. On peut analyser, je crois, à partir de cette vue générale, les différents éléments : espace, temps, personnages, dialogues, en fonction de cette analogie ; par exemple, le mouvement général de *Marienbad* était continûment centripète. Tous les éléments circulaient en tournant de façon de plus en plus resserrée autour d'un centre, qui était le centre du labyrinthe, à la fois de l'hôtel et du parc. C'était un espace donné ouvertement comme labyrinthique ; on savait qu'il y avait un centre à gagner, et à la fin, effectivement, on atteignait le centre, pour immédiatement (si l'on veut) le quitter et repartir à zéro, et la représentation du film pouvait recommencer indéfiniment.

Dans *Muriel*, c'est la même chose, mais inversée : c'est la spirale vers l'extérieur. Il est tout à fait curieux de voir comment, vers la fin du film, les personnages se multiplient : ils ont presque chacun leur double, leur triple, plusieurs personnes apparaissent soudainement, et ils sont tous très vite projetés en dehors de l'appartement et presque en dehors de la ville. Finalement, une dernière personne arrive, ressort, et l'appartement reste vide. On a donc d'un côté l'espace de *Marienbad*, où les choses allaient en se resserrant vers un centre presque défini, et puis, dans *Muriel*, constamment, l'appartement et la ville, les deux espaces séparés par des baies vitrées extrêmement larges, des portes qui ne sont pas achevées, tout un univers instable, chancelant, provisoire, duquel les personnages, tour à tour, et très rapidement vers la fin, sont carrément expulsés. D'où, pour moi, la même impression de désorientation, de dépaysement, plus forte encore que pour *Marienbad*, parce que je crois que plus les choses sont, apparemment, « réalistes », plus l'impression d'angoisse et d'étrangeté est grande. Dans *Marienbad*, on pouvait se dire, à la rigueur : c'est un cauchemar, c'est très beau, mais ça s'arrête là — tandis que pour *Muriel*, c'est Boulogne-sur-Mer, c'est la France de la Petite Europe, c'est les couleurs du monde d'aujourd'hui, et c'est le même cauchemar.

ANDRÉ-S. LABARTHE. — Effectivement, le film s'impose d'abord comme une ligne droite, qui nous entraîne ensuite dans une sorte de mouvement circulaire. On pourrait presque dire, à propos du travelling final, que c'est ce mouvement du film qui finit par entraîner la caméra elle-même. Mais je ne crois pas qu'on puisse dire que les personnages apparaissent brusquement...

OLLIER. — Ce serait plutôt : subrepticement, qu'il faudrait dire...

LABARTHE. — Oui. En revoyant le film, ce qui m'a frappé, en effet, c'est de les découvrir, ces personnages, en amont du point où ils m'étaient apparus à la première vision. Par exemple, je n'avais pas remarqué tout d'abord la première apparition d'Ernest, debout dans l'ombre devant une vitrine éclairée. Lors de cette première vision, tout se passait donc pour moi comme si je ne prenais pas garde à l'arrivée du personnage et comme si cette arrivée n'attendait que mon attention, comme si elle n'était que le passage d'une zone d'ombre à une zone de lumière. Ce que confirme, pour moi, la façon dont j'ai reçu les plans du film : d'abord comme les éléments arbitraires d'un récit, ensuite comme sa substance profonde.



L'attente, les bars — début : Jean-Pierre Kérien, Nita Klein.

Enquêtes.

JACQUES RIVETTE. — Ce qui frappe quand on revoit le film, c'est qu'il est construit de façon extrêmement logique et mathématique : exactement comme un film policier, mais qui ne raconterait pas une enquête, mais deux ou trois, ou davantage, enchevêtrées. Il n'y a, je crois, contrairement à la première impression que l'on peut avoir, pas un seul plan qui ne soit de nécessité ; il n'y a, dès les premiers plans, que des *indices* : chaque plan est une trace — c'est-à-dire à la fois l'empreinte d'une action, et le résidu de cette action, son mystère. De cette recherche, de ces recherches, on n'expose pas le mobile, de même qu'on ne donne pas à la fin de solutions, ou du moins de résolution ; chaque plan est l'exposé d'un indice, mais pour lui-même. Et c'est l'accumulation même des indices, leur mouvement propre, qui est pris dans ce schéma dynamique, ce mouvement giratoire, ou qui le crée : il y a comme une sorte de multiplication des indices par eux-mêmes. Quant aux quelques plans qui, à la revision, demeurent inexpliqués, ou plutôt injustifiés, eux aussi sont alors indices, ou le deviennent : indices de cette part d'inconnaissable (ou de déraison, d'aberration) — qui est au fond de tout acte, même explicable et expliqué.

LABARTHE. — Mais l'homme à la chèvre, par exemple ?

OLLIER. — C'est un rapatrié d'Australie ; c'est quelqu'un qui est transplanté, étranger à ce lieu ; de même le jeune homme est rapatrié d'Algérie ; de même Alphonse part pour la Belgique et s'expatrie. Personne n'est à sa place ; tout le monde est à la recherche de sa situation plausible, de l'endroit où il pourrait vivre ; personne ne le découvre, et tout le monde s'en va. C'est un film qui fait constamment le vide autour de lui, et il semble qu'en même temps, il brûle : à partir, peut-être, du film algérien ; c'est comme si la pellicule prenait feu, et qu'elle lançait ses flammèches dans tous les sens — ce qui est exactement le contraire (ou la même chose) que *Marienbad,* où les choses convergeaient. On a l'impression que, comme la ville a pris feu autrefois, comme l'Algérie a pris feu, le film à son tour prend feu.

JEAN-LOUIS COMOLLI. — Je suis d'accord avec ce qui a été dit, d'un *Muriel* qui serait un film policier. Mais il ne me paraît pas que l'enquête soit sans objet. Elle a, au contraire, un objet bien précis, et qu'on a tort de chercher à l'extérieur. On a tort de croire que Resnais cherche à peindre le monde extérieur de quelque façon que ce soit, qu'il s'intéresse même au monde extérieur, à en dégager une nouvelle logique... C'est une enquête, mais qu'il fait sur lui-même, où il finit par se trouver. Un autoportrait par personnes interposées, par situations-clés. De là, les indices, qui ne sont que des traces de Resnais lui-même, qui lui servent autant qu'à nous.



Les élans d'Hélène : Delphine Seyrig.

LABARTHE. — Oui, parce que ces personnages, au fond, ce sont tous un peu Resnais qui se rêve.

COMOLLI. — Tous les personnages du film sont Resnais. Tous sont des aspects possibles de Resnais, passés ou présents, plus ou moins reniés, qu'il craint plus ou moins. Bernard, par exemple, qui filme tout dans les rues, il y a de fortes chances pour que Resnais ait été cela. C'est une manière de le conjurer, de le dépasser.

FRANÇOIS WEYERGANS. — Plutôt que des indices, ce sont des preuves. Resnais accumule preuve sur preuve contre un morceau de l'univers du mensonge qui était en lui.

LABARTHE. — Sans qu'on puisse dire d'ailleurs, au moment où l'indice apparaît, qu'il renvoie à telle ou telle chose précise. Sans qu'on puisse dire de quoi il est l'indice. En fait, il est l'indice d'abord du mouvement du film qui l'englobe.

COMOLLI. — Le propre de l'indice est de ne s'expliquer que quand on connaît le mobile, au total. C'est de l'ensemble qu'il tire son sens, tandis que l'ensemble n'est pas toujours éclairé par les indices.

La faute de la France.

JEAN DOMARCHI. — Pour ma part, si vous me permettez de prendre le film sous un autre biais, ce qui m'intéresse de plus en plus, aujourd'hui, au cinéma, c'est la totalité organique. Je veux dire que, puisque le cinéma est un art collectif, puisqu'il a besoin pour vivre de millions de spectateurs, ce qui serait intéressant, c'est qu'il coïncide avec ces conditions, qu'il y ait une adéquation du cinéma avec son concept, adéquation du cinéma en tant qu'art de masse avec la masse à laquelle il s'adresse. Ce que le cinéma doit refléter, c'est la totalité organique, comme tous les grands films américains reflètent la société américaine dans la totalité de ses déterminations. Cela, je ne le sens pas du tout chez Resnais. Si vraiment *Muriel* est, comme on le prétend, un film engagé, et s'il est également un film profondément intime, une autobiographie, ce que je suis obligé de faire, c'est un constat d'échec, dans la mesure où, au niveau du cinéma engagé, la totalité organique, c'est-à-dire la totalité d'une société à travers une situation particulière, n'est pas visée, et où, en ce qui concerne l'autobiographie de Resnais, elle ne révèle qu'une pure singularité et ne renvoie pas à l'universel. Dans toute œuvre d'art, il y a une volonté de singularité absolue, de différence absolue, mais la différence absolue dans une œuvre n'est intéressante que si elle renvoie à sa négation, c'est-à-dire à l'identité, ou à l'universel. Or, avec *Muriel*, la singularité absolue renvoie à une pure singularité, la négativité à une pure négativité. Cette succession de négativités ne renvoie jamais à l'universel concret, c'est-à-dire à la négativité dans la positivité. Alors que, dans la contrepartie littéraire de l'œuvre de Resnais, Dos Passos, par exemple, ou Queneau, je vois le renvoi à l'universel. Mais si nous restons, avec Resnais, dans l'élément de la singularité absolue, c'est la négation même de l'œuvre d'art, puisque l'art, me semble-t-il, doit toujours renvoyer à l'universel, à une forme d'universalité dans laquelle les gens se reconnaissent. Je ne peux pas me reconnaître dans les individualités singulières que propose Resnais. La part d'universalité que comporte toute singularité, je ne la trouve pas là. Notez, c'est peut-être la faute de la France, c'est peut-être parce qu'il n'y a rien à dire de la France actuellement, peut-être parce qu'en France, il n'y a plus de problèmes...

OLLIER. — Mais ça, ça serait énorme, justement...

DOMARCHI. — Alors, c'est qu'il y a une totale inadéquation entre la France et le cinéma.

OLLIER. — En ce moment, il y a justement une enquête à « France-Soir » et Europe 1 : « Français, qui es-tu? » Or, les gens ne livrent que le versant optimiste, confortable et

tranquillisant de leur existence. Il n'y a aucune réponse désespérée, aucune réponse tragique. *Muriel* me paraît alors comme le complément indispensable de cette enquête : c'en est le versant sombre, désespéré, plongé dans la déréliction totale, et les gens s'y sentent complètement perdus.

JEAN-ANDRÉ FIESCHI. — On a parlé de film policier, on a fait allusion aux *Oiseaux;* je crois, d'autre part, que nous avons tous remarqué la parenté du film avec Hitchcock en général (dont la silhouette est mise à contribution pour présenter un menu à l'entrée du restaurant), et avec *Vertigo* en particulier (là aussi, quelques indices, la coupe de l'arbre que filme Bernard, etc...). Film policier donc, mais dont le propos serait l'énigme elle-même, non sa *résolution.* (Il est remarquable que *Les Oiseaux,* également, soit le premier Hitchcock où le suspense ne tende pas à résoudre un mystère, mais à l'exposer et à le développer). Le rapprochement ne s'arrête pas là : il tient aussi au traitement même de ce mystère : la première partie des *Oiseaux,* quotidienne, banale, simplement traversée de *signes,* est une préparation au fantastique, à son apparition. Elle n'est donc pas fantastique elle-même, mais plutôt, rétrospectivement, onirique. *Muriel* me semble être un équivalent de cette première heure des *Oiseaux,* simplement étendue aux dimensions d'un film entier : l'onirisme, et ce sentiment d'angoisse, de terreur feutrée, naissent ici aussi de l'accumulation des détails quotidiens, mais jusqu'à l'exaspération. Dans les derniers plans, cela devient presque insupportable physiquement, on espère la catastrophe, comme une libération. Le travelling final, redécouverte et agression du décor, comble cette attente et ouvre sur une autre angoisse, une autre peur. Relais exemplaire dont le mécanisme est celui même du film, construction musicale dont seule la particularité extrême permet d'atteindre à une universalité, au sens où l'on peut dire d'un journal intime qu'il est universel...

KAST. — On marche en effet du singulier à l'universel d'une manière extrêmement rigoureuse, de la même manière qu'on fait lentement basculer ce monde quotidien dans un monde au-delà de toutes les formes du réalisme, qu'il soit néo-réalisme ou réalisme-socialiste, qui fait brutalement entrer la contradiction et le drame, de la même manière que le fantastique entre dans le film d'Hitchcock. Il y a un parallélisme absolu dans la construction des deux films qui, sur le plan psychologique, fait passer du particulier au général, et sur le plan de la démarche du film, du quotidien à un super-quotidien.

COMOLLI. — Je ne pense pas qu'il y ait dans le film passage du singulier au général, parce que je ne pense pas qu'il y ait du tout de singulier dans le film. Domarchi aurait raison si le film allait du singulier au général, or je ne crois pas que, dans *Muriel,* quoi que ce soit soit présenté comme singulier. Ni le film, ni ceux qu'il montre ne relèvent de l'ordre de la singularité. Nous sommes d'emblée dans le général, presque dans la fable. En fait, à aucun moment, rien n'est *décrit* comme singulier ou pouvant l'être. *Muriel* n'est pas un film descriptif, et c'est pourquoi le réalisme y est un faux problème. A la limite même, les problèmes ou les tics des personnages n'y comptent pas, quoiqu'ils existent et soient fortement mis en scène. Mais l'essentiel reste leur *élan.* C'est un film fait d'élans, de retenues ou de répulsions, d'attirances. Les personnages sont définis et animés par leur seul comportement physique, leur manière de marcher, de se mouvoir, de passer dans le plan. Et c'est ce qui rapprocherait *Muriel* du cinéma américain, mais plutôt de Preminger. Les êtres y sont réduits à leurs élans, à leur apparence, les sentiments y sont des impulsions, et c'est en ce sens que le film me paraît répondre à l'universalité, dans la mesure où ce qui compte alors, ce n'est pas que nous ressemblions ou non aux personnages, mais que nous puissions partager, sur un plan purement affectif et presque réactionnel, leurs sentiments, leurs élans, leurs pulsions.

LABARTHE. — *Muriel* est mouvement ; mais le premier travelling que faisait Resnais sur une toile de Van Gogh, c'était déjà tout le mouvement de *Muriel.*

OLLIER. — De toutes façons, de surcroît, le film est vérifiable et justifiable sur tous les plans « réalistes » ; mais ce n'est pas l'essentiel. Il pourrait être complètement « irréaliste », ça me serait égal.

COMOLLI. — C'est un réalisme de saturation : un monde dont nous sommes saturés, que nous ne voyons plus, et qui nous est donné là, pas comme nous pourrions le voir, mais comme nous l'*absorbons*.

L'oiseau-prophète.

DOMARCHI. — Pour ma part, de même qu'en peinture, je tiens pour le classicisme au sens le plus large du terme, qui va, disons, de Piero della Francesca jusqu'à Delacroix, contre l'impressionnisme, que je considère comme une régression, de même en matière de cinéma, je tiens pour le classicisme du cinéma américain, contre l'impressionnisme du cinéma moderne (et pas seulement français) : pour moi, c'est la négation du cinéma. Evidemment, on peut considérer le cinéma d'un point de vue dialectique, comme une suite



Où l'on voit que tous les chemins mènent au centre : Martine Vatel, Jean-Baptiste Thierrée.

de moments qui s'affirment et se *détruisent*, et le prendre dans la totalité de ses manifestations ; mais cette procédure me semble difficile à accepter.

LABARTHE. — Mais c'est la procédure de Domarchi qui me semble inacceptable. A-t-on le droit de dire qu'il y a une essence du cinéma qui précéderait son existence ? A mon avis, on ne peut pas raisonner comme cela. Dans la mesure où on est obligé de se rapporter à une essence, le cinéma qui se fait contribue à nous éclairer sur cette essence, mais en la plaçant en quelque sorte dans le futur. Autrement dit, c'est en se retournant vers les origines du cinéma que *tout film valable* peut être considéré comme une préface à un cinéma futur. Comme disait Nietzsche, en pensant sans doute à Hitchcock : « L'oiseau prophète, les yeux tournés vers le passé ».

DOMARCHI. — Je répondrai que, selon moi, il doit y avoir coïncidence entre le cinéma et la société. C'est pour ça qu'il y a, au fond, une parenté profonde entre le cinéma américain et le cinéma russe. Je suis frappé en revoyant Dovjenko, le *Poème de la mer* par exemple, par sa parenté avec Griffith. Ces gens-là font un cinéma fabuleux parce que, *tout le temps*, la société dans sa totalité est dans le coup. Tandis que dans le cinéma européen, Bergman, Antonioni, Resnais, etc, la société est toujours à la cantonade.

RIVETTE. — Ce fait même de mettre la société à la cantonade, voilà une excellente définition du cinéma européen (une partie, tout au moins) ; mais n'est-ce pas la société européenne elle-même qui oblige les cinéastes à la mettre à *la cantonade*, ou du moins entre parenthèses — puisque le seul rapport que l'individu peut avoir aujourd'hui avec sa société (dans la plupart des sociétés européennes, et pour la plupart des individus) est un rapport d'extériorité : aucun Français, aucun Italien, aucun Suédois ne peut se sentir lié à la société dont il fait, malgré lui, partie, de la même façon qu'un Russe ou un Américain se sentent liés à leur société. Faire le contraire, dire le contraire, serait mentir; c'est justement la force de Resnais, de Bergman, d'Antonioni que de dire, ou d'inclure dans ce qu'ils *disent*, *cette vérité* ; et la seule chose que l'on pourrait leur reprocher serait d'être des cinéastes trop profondément français, suédois ou italiens; mais faire le contraire ne peut aboutir qu'à des impostures : voir Melville ou Lizzani, par exemple, et la façon dont ils essaient d'acclimater artificiellement, dans un contexte européen, les mythologies du cinéma américain ou du *réalisme* socialiste, qui, l'un et l'autre, ne correspondent à rien dans *nos* faits.

DOMARCHI. — Mais nous touchons au cœur du problème : je suis, pour ma part, intimement convaincu qu'il y a incompatibilité entre l'Europe et le cinéma.

RIVETTE. — Non ; entre l'Europe et *ce* cinéma que vous aimez. Mais je crois qu'il y a compatibilité entre l'Europe et une autre forme du cinéma — qui ne vous touche pas, mais qui n'en existe pas moins, et comme image justement de la singularité de l'Europe contemporaine.

DOMARCHI. — Quand je dis que le cinéma doit exprimer la totalité, je dépasse du même coup le niveau du réalisme ou de l'irréalisme, de la fantasmagorie ou de la réalité quotidienne. Chez vous, il n'y a jamais adéquation entre le cinéma et la société, vous exprimez un point de vue strictement personnel. Devant les films de Bergman et d'Antonioni, que d'ailleurs j'aime beaucoup, je me dis toujours : s'ils te touchent, c'est parce que tu es un petit bourgeois français, et que, d'une certaine manière, tu ne peux pas dépasser le niveau (parce que tu es ce que *tu* es) de la petite bourgeoisie européenne, d'une Europe sans problèmes. Tandis que les Américains et les Russes ont la chance de vivre avec d'immenses problèmes, qui les dépassent singulièrement, et qui font qu'ils sont obligés, intelligents ou pas, sensibles ou pas, artistes ou pas, d'être de grands cinéastes.

COMOLLI. — Mais, Domarchi, vous vous mordez la queue. Le véritable problème, ce n'est pas qu'il y ait adéquation du cinéma et de la société, du cinéma et de l'Europe, mais adéquation de la société et de l'individu en Europe. Et comme il y a, en Europe, inadéquation de *la société et* de l'individu, et ce depuis fort longtemps, ça donne une tradition de l'art, ça donne un cinéma qui traite uniquement de ce décalage, et qui, par conséquent, traite aussi de la totalité, puisqu'il traite de la société dans ses rapports avec l'individu.



Où l'on découvre la distance intérieure : Claude Sainval, Delphine Seyrig.

Absence d'Antigone.

RIVETTE. — Je crois également que le cinéma européen exprime tout autant *sa* totalité que le russe ou l'américain, dans la mesure même où il accepte d'être, effectivement, totalement, profondément, ce cinéma du retrait, tel qu'on vient de le définir sommairement, c'est-à-dire un cinéma où les rapports de l'individu et de la société, au lieu d'être des rapports d'échange et d'intégration, sont des rapports, non pas même d'opposition, mais des rapports de doute ; divorce serait également un trop grand mot : des rapports de doute et de suspicion. C'est sur cette notion du doute que sont fondés les films des cinéastes européens proprement dits ; mais il y a aussi deux façons de l'envisager : s'il s'agit d'un doute qui se donne lui-même comme refus (et c'est justement le reproche principal que l'on doit formuler aux mauvais imitateurs, tant d'Antonioni que de Bergman), ces films ne seront, ne pourront être que négatifs ; le doute n'est riche, et donc à ce moment plein (de nouveau) d'une totalité, que s'il est inquiet, s'il doute aussi de lui-même, s'il est doute du doute : un doute qui *veut* passer au-delà du doute, qui en fait l'essai sincère, passionné, angoissé, et qui n'échoue que parce qu'il bute contre une *réalité* extérieure, contre l'inertie du réel ; et nous retrouvons là le mur et l'épaisseur du concret. Mais cette réalité, il ne se lasse pas de l'interroger, il l'attaque sans cesse sous de nouveaux angles, il tente véritable-

ment de la comprendre, de l'intégrer, de s'y conjoindre ; et la totalité du social et de l'individuel n'est conquise, justement, et maintenue (de façon toujours périlleuse, mais conquise et maintenue dans ce péril même), que par cet affrontement de la question — question sans réponse qui est notre réponse.

DOMARCHI. — Alors, mon cher Rivette, je vais me permettre de faire une parenthèse philosophique pour éclairer le débat. Elle est dans Hegel, dans « La Phénoménologie de l'Esprit » : il y décrit la substance éthique, c'est-à-dire la cité antique, la cité grecque. Et dans son commentaire à propos de la tragédie grecque, et notamment d'« Antigone », il montre que s'il y a tragédie, c'est simplement parce qu'il y a, au départ, une adéquation parfaite entre le citoyen en tant que renvoyant à l'universel et la personne privée, d'où la possibilité d'un décollage, d'un drame, quand on veut aller contre cette harmonie : Créon et Antigone. La tragédie n'apparaît que lorsque, à l'intérieur de la société, il y a adéquation entre l'individu en tant qu'élément de la particularité, et l'individu en tant qu'élément du général. C'est au moment où le décalage s'installe entre les deux, entre le singulier et le général, entre Antigone et Créon, dès qu'Antigone représente le monde moderne contre l'ancien, qu'il y a tragédie. Tandis que, dans le monde moderne, où tous se réfugient dans la singularité, il ne peut plus y avoir de tragédie, chaque être exprimant la singularité pour soi tout seul. Vous avez raison de parler du doute, mais le doute est l'expression de notre singularité à nous tous, Européens de 1960, qui vivons dans cette singularité et nous en enrichissons sans pourtant jamais rejoindre l'universel, c'est-à-dire la société. C'est pour ça que la tragédie a disparu en Europe, et qu'elle a été reprise par le cinéma américain et le cinéma russe qui revivent cet antagonisme entre la singularité et l'universel, qui revivent la substance éthique au niveau des structures modernes de la société.

RIVETTE. — Revivent ?... Je dirais plutôt : revivaient. Ce qui me frappe, au contraire, c'est à quel point ces cinémas américains et russes, que nous avons tous aimés, sont des cinémas du passé, et dans la mesure précisément où les sociétés américaines et russes vont, de plus en plus, se trouver confrontées aux problèmes qui sont ceux des sociétés européennes depuis une cinquantaine ou une centaine d'années. On en voit déjà les premiers témoignages (qui ne sont pas tellement jolis à voir, mais là n'est pas la question : ils sont) : de gré ou de force, ces cinémas sont condamnés à évoluer vers des formes bâtardes du cinéma européen, avant d'avoir quelque chance de retrouver une singularité. Et qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, ce cinéma européen, malgré lui, et sans même chercher à l'être, se trouve actuellement, historiquement, à l'avant-garde — je n'aime pas beaucoup ce mot, disons : comme tête chercheuse du cinéma mondial.

DOMARCHI. — Mais comme régression : comme avant-garde sous la forme d'une régression. Comme l'art moderne est régressif par rapport à la tragédie grecque.

RIVETTE. — S'il faut être hegelien, essayons de l'être jusqu'au bout (quitte à ne plus l'être du tout) : peut-on dire à l'avance qu'une évolution, sentie comme obligatoire, est ou n'est pas une régression ? Il faut, je crois, la suivre, il faut tenter, à l'intérieur même de cette évolution (qui peut avoir objectivement des côtés d'une régression), de percevoir, et d'accentuer si cela est en notre pouvoir, ses aspects non-régressifs, ceux qui ont une chance d'avenir — quitte à parier, mais c'est cela vivre.

DOMARCHI. — Moi, ce qui m'intéresse, ce que je voudrais retrouver en France, c'est un univers tragique, non pas individuel, mais collectif : la tragédie du collectif à travers une situation individuelle.

FIESCHI. — La tragédie collective telle qu'elle s'exprime à travers des individualités, c'est précisément une bonne définition de *Muriel*.

DOMARCHI. — Pauvre tragique !... A ce propos, je vous raconte une anecdote, qui est prise dans une lettre de Haydn : Haydn va rendre visite à Hegel ; je cite : « J'ai vu Hegel, cet homme en bois ; il traduisait « Les Niebelungen » en grec, pour mieux en apprécier la saveur... ».

LABARTHE. — Je ne vous le fais pas dire...

Un héros de notre temps ?

COMOLLI. — Domarchi a l'air de croire que la « dimension tragique » manque au cinéma européen... Alors là, je m'élève violemment. Il y a un cinéma tragique européen, il y a un cinéma européen qui dépasse le doute. C'est le seul à m'intéresser. Bien plus que celui de Bergman ou d'Antonioni, c'est celui de Renoir et de Rossellini : leur grandeur, c'est qu'il y ait toujours chez eux quelque chose qui force le doute. Et cette chose, c'est l'art, l'accomplissement de l'art, qu'on le veuille ou non. Le reste n'est qu'échec — non pas philosophie de l'échec, mais échec à créer.

DOMARCHI. — Ce que je demande simplement, c'est à retrouver des antagonismes, des oppositions qui valent non seulement pour la France, mais pour l'Europe moderne. Je cède la parole à Rossellini : « Pourquoi n'y a-t-il jamais de héros dans le cinéma européen actuel ? ». Et ça, c'est la plus grande critique qu'on puisse adresser à tout le cinéma européen. Car Rossellini, d'une certaine manière, poursuit la nostalgie du cinéma américain. En un certain sens, lui aussi veut retrouver, dans les structures de l'Europe moderne, l'héroïsme. Ce qui me choque, c'est que, nulle part, dans le cinéma européen, je ne retrouve l'héroïsme.



« C'est une pauvre mémoire, celle qui ne marche qu'à reculons » :
Gaston Joly, Catherine de Seynes, Delphine Seyrig.

RIVETTE. — Quand on voit les films de Rossellini, on s'aperçoit que lui non plus n'a jamais montré de héros. Il a montré des personnages tentés par *l'héroïsme* (ce *n'est pas* la même chose), mais incapables de conduire cet héroïsme jusqu'au moment où il déboucherait sur une action objective ; ou bien, il a montré des héros du passé, tels Garibaldi, les combattants de *Paisa* (passé déjà) ou, d'une certaine façon, François d'Assise... Dans *Europe* 51, Bergman est la preuve même du fait que l'héroïsme est absurde, contradictoire, dans la société moderne (on peut le regretter, on le regrette, mais c'est ainsi) puisque, d'une part, son action réelle est insignifiante, frappée de nullité, et que, d'autre part, on l'enferme : elle est un scandale, mais un scandale inutile (Jeanne d'Arc a été un scandale utile). Il n'y a pas d'héroïsme, au sens classique, ou au sens américain, qui soit possible dans la société européenne d'aujourd'hui : cela, même Rossellini, quelque intention qu'il ait eue, a été obligé de le montrer... Le premier des modernes, Baudelaire, est celui qui a donné la *première définition* du cinéma européen : il s'agit de « montrer l'héroïsme de la vie moderne ». Mais celui-ci est précisément ce qui n'apparait pas au premier regard; c'est, par exemple, la vie de Baudelaire lui-même, qui est un sujet bien plus proche de ceux de Bergman ou d'Antonioni que de Ford ou de Dovjenko. On essaie actuellement, comme *l'indiquait justement Roland Barthes, de sortir de la modernité* baudelairienne ; on assiste aux efforts que font toutes sortes de gens, dans tous les domaines de l'art, pour dépasser cette définition de la modernité sur laquelle nous vivons depuis cent ans ; je crois que *Muriel* est une étape capitale dans cet essai pour dépasser *cette* modernité. Pourquoi ? parce que, dans *Muriel,* l'échec « *n'est pas toujours sûr* » : *c'est un des premiers films* européens où il n'y ait pas le sentiment d'une fatalité de l'échec, mais, au contraire, d'un *possible,* d'une ouverture au futur sous toutes ses formes. Il y a finalement échec (dans le temps du film, d'ailleurs — on peut imaginer un au-delà du film sans échec), mais j'ai donc le sentiment qu'il y a, sur le même plan et de la même façon ambiguë, espoir. De même qu'à la fin de *L'Eclipse,* film très mal compris sur ce plan : cette fin est gouffre et vertige, mais sur une plénitude cosmique brusquement dévoilée, non sur un vide.

DOMARCHI. — Alors, là, nous retombons *dans l'existentialisme ; je pense en particulier* à la philosophie de Jaspers, qui est une philosophie de l'échec, du miroir brisé, comme il dit.

RIVETTE. — Mais *Muriel,* ce n'est pas le moment de la brisure du miroir, c'est celui où l'on part de ce *miroir brisé, et où l'on* essaie de le recoller *différemment.*

L'ombre d'un doute.

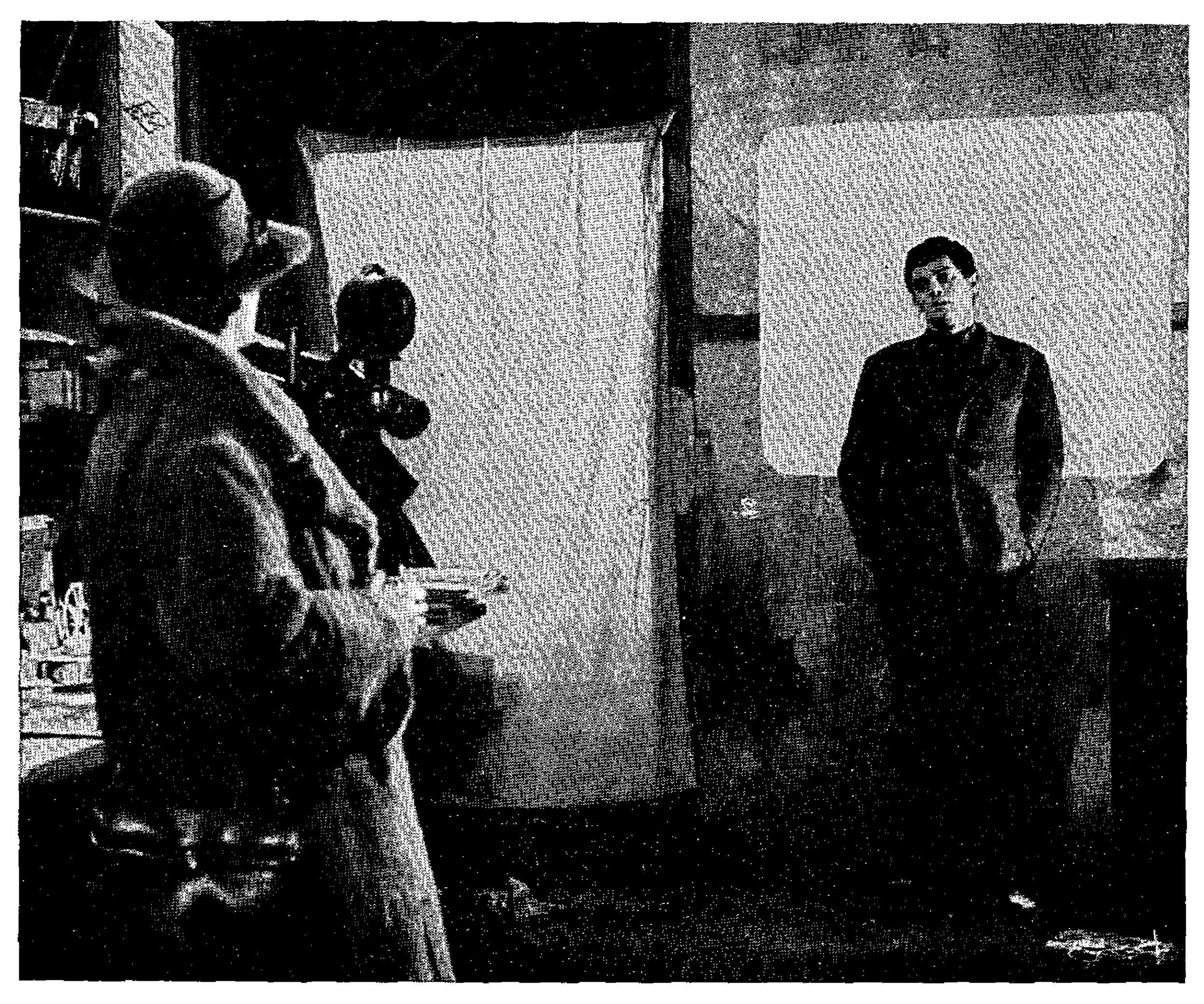
COMOLLI. — On pourrait répondre que le cinéma est déjà parvenu plus loin, qu'il est déjà au-delà de cette *tentative de dépasser le doute, mais qu'on ne s'en est pas aperçu.* Renoir comme Rossellini se situent tous deux *après* qu'on ait recollé les morceaux du miroir, au moment où les gens commencent à s'y regarder de nouveau. Leur cinéma part de là. Resnais, et c'est normal, en est aux premiers pas, au tout début de l'opération de conquête et d'affirmation, aux tout premiers balbutiements.

RIVETTE. — Je crois que c'est une opération qu'il faut que chacun reprenne pour son compte.

COMOLLI. — Bien entendu, le cinéma est ce perpétuel recommencement. C'est pourquoi je crois pouvoir parler d'une « essence » du cinéma, et d'une plus ou moins grande pureté de cette essence, dans la mesure où le recommencement est plus ou moins fidèle à lui-même.

DOMARCHI — Oui, mais Renoir, avant Resnais, avait commencé *l'opération. Il y a un* optimisme profond du cinéma de Renoir...

COMOLLI. — Pourtant, le cinéma de Renoir est un cinéma profondément tragique. Vous disiez : le cinéma européen *ne propose pas de héros, il n'est pas tragique.* Ce ne sont pas les héros qui font la tragédie, mais la tragédie qui fait les héros. Dans les films de Renoir,



Comment, au terme de l'enquête, l'écran reste sans indices :
Delphine Seyrig, Jean-Baptiste Thierrée.

et même dans ceux de Rossellini, les personnages sont des héros parce que les films sont, au niveau le plus profond et le plus secret, des tragédies. Voyez *La Règle du jeu, Toni.* Et *Stromboli,* ou *Voyage en Italie...*

RIVETTE. — Malheureusement, je pense que l'exemple n'est pas juste dans la mesure même où Renoir, comme Rossellini, se situe *malgré lui* dans un monde « antérieur ». Tandis que le monde de Resnais, comme celui d'Antonioni, est le monde d'*après* Hiroshima, dans tous les sens : tous les films de Resnais sont des films « post-hiroshimiens » (par la force des choses).

WEYERGANS. — Cela me rappelle une remarque que faisait René Char après *Hiroshima mon amour,* déjà : « La bombe atomique a éclaté au XIXe siècle ». C'est pourquoi il faut abandonner aujourd'hui une modernité déjà bien vieille, sans la renier. C'est sur ce plan que se situe *Muriel* : en offrant à un premier examen les apparences et les garanties de ce qu'il est convenu de nommer « moderne », Resnais installe derrière ces apparences un langage autre, qui possède complètement la fin du film, là même où l'on a le sentiment que le sens se perd, s'enterre.

COMOLLI. — Le monde n'est pas différent avec Resnais et avec Renoir, c'est leur génie qui fait la différence. Les derniers films de Renoir, aussi, sont post-*hiroshimiens*, et vont bien plus loin que Resnais ne va. *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Le Caporal épinglé* renouvellent complètement et dépassent cette modernité qu'on s'accorde à trouver périmée, et contre laquelle Resnais en est encore à se battre. Dans un certain sens, Resnais et Antonioni s'attaquent à de faux problèmes de la modernité, dans la mesure où *les véritables* problèmes de l'art et de la vie d'aujourd'hui sont à la fois posés et résolus par Renoir dans ces deux films.

LABARTHE. — On peut prendre une telle position, fondamentalement paradoxale, à tous les coups...

COMOLLI. — C'est parce que nous sommes l'aujourd'hui que nous ne parvenons pas à voir ni à comprendre ni à expliquer cet *aujourd'hui*.

RIVETTE. — Ce qui est certain, c'est qu'on ne peut redécouvrir soi-même ce classicisme qu'en en faisant le chemin ; chacun est obligé de faire, pour lui-même, le chemin du classicisme. *Vouloir en faire* l'économie, pour soi, parce qu'il a déjà été fait par autrui, vouloir prendre subjectivement le cinéma au stade où Renoir le laisse objectivement dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, de même que vouloir prendre la musique au point où Beethoven la laisse dans ses derniers quatuors, je crois que c'est malheureusement impossible. Chacun doit partir de son monde, ce monde rigoureusement contemporain où il est bien obligé de vivre, faire le chemin, son chemin, à l'intérieur de ce monde, et s'apercevoir peut-être, au terme du chemin, qu'il a redécouvert ce qu'avaient découvert tous les grands artistes au terme du leur ; mais refuser de cheminer ce chemin dans les accidents mêmes du terrain où l'on se trouve placé, et qui vont faire que nos étapes seront autres que celles des « classiques » (qui ne le sont qu'ensuite, au terme de leur parcours), ce refus ne peut faire en fin de compte et qu'un faux classicisme et qu'un faux modernisme.

COMOLLI. — Ce qui définit une notion importante, celle de la tradition en art. L'art est un tonneau des Danaïdes (qu'on me passe l'imagerie) qui doit toujours être rempli, mais dont la forme initiale subsiste, et s'impose chaque fois à l'eau, n'en garderait-elle pas la mémoire...

RIVETTE. — Mais il ne sert de rien, pour nous, qu'existe le cinéma américain, il ne sert de rien qu'existe *Le Déjeuner sur l'herbe*, il ne sert de rien qu'existe l'œuvre de Bach et de Beethoven (j'entends bien sûr comme exemples et comme guides)... puisque nous devons agir comme *si elles n'existaient* pas et peut-être, ensuite, en retrouver la preuve par nous-mêmes.

COMOLLI. — D'accord sur un mot : agir. Mais il est banal de dire que littérature, peinture, cinéma, etc., tout l'art influe sur notre vie, la change ou la dirige au niveau peut-être le plus profond et le plus essentiel. Ce qui fait qu'il n'est pas inutile, loin de là, qu'existent Renoir ou Rossellini, dans la mesure où nous vivons avec eux, et qu'à partir d'eux, nous pouvons agir.

RIVETTE. — Mais agir en les connaissant d'une connaissance *qui soit en même temps* un oubli. En ne les connaissant, eux aussi, que dans le doute, en les mettant en doute eux aussi, ne serait-ce que pour pouvoir les voir enfin dans leur vérité.

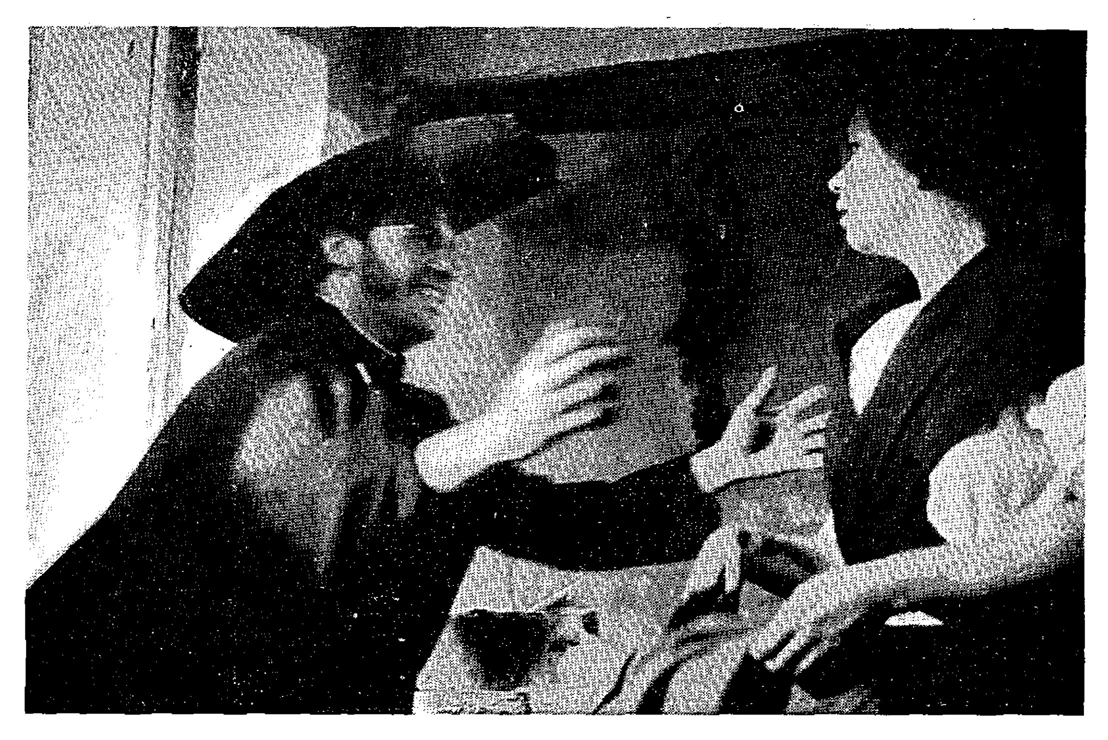
COMOLLI. — Il n'y a pas de connaissance véritable *qui ne soit* aussi doute...

LABARTHE. — Ainsi, de Blanchot, où nous sommes, nous revenons à *Muriel*.

MURIEL, OU LE TEMPS D'UN RETOUR, film français en Eastmancolor d'ALAIN RESNAIS. *Scénario :* Jean Cayrol. *Images :* Sacha Vierny. *Décors :* Jacques Saulnier. *Musique :* Hans Werner Henze. *Montage :* Kenout Peltier. *Interprétation :* Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierrée, Claude Sainval, Laurence Badie, Jean Champion, Jean Dasté, Martine Vatel, Yves Vincent, Nelly Borgeaud. *Production :* Argos Films - Alpha Productions - Eclair - Les Films de la Pléiade - Dear Film, 1963. *Distribution :* Artistes Associés.

Jacques Doniol-Valcroze

Lettre de Cadaquès



Carlos Saura : *Llanto por un bandido* (Francisco Rabal, Lea Massari).

Un matin de septembre de cette année, j'arrêtai ma voiture sur la place à la fois principale et unique de Cadaquès, et me lançai à la recherche d'une équipe de cinéma qui m'avait engagé à distance (sans me connaître) pour « faire l'acteur » dans un film espagnol. Cette proposition initiale, dont j'imagine aisément le médiocre intérêt pour le lecteur, est néanmoins nécessaire à la suite de mon propos qui n'est pas du tout de conter mes exploits catalans, mais de dire les choses intéressantes que j'ai appris sur le cinéma espagnol pendant mes quatre semaines de séjour cadaquéen. Revenons à ma recherche. Vu mon ignorance totale de la langue, elle fut laborieuse. Des formules du genre « Donde es la pellicula del señor Camino ? » ne me valurent que des silences interloqués ou des réponses évasives et incompréhensibles (pour moi). Rendu, guère plus avancé, à la place de l'endroit, je fus sauvé par la mythologie. Un câble entr'aperçu dans l'ombre d'un caniveau fut mon fil d'Ariane et, de ruelles en ruelles, me conduisit au señor Camino. Je fis ainsi connaissance avec l'équipe qui tournait *Los Felices* 60, et découvris peu à peu, au fil des jours, que quelque chose de nouveau était apparu dans le cinéma espagnol.

Jusqu'en 1952, le cinéma espagnol, ce n'est pas grand chose. (Seul brille, hors d'Espagne, un cinéaste espagnol : Buñuel). La production se partage entre les films religieux, patriotiques, les séries « anti-rouge », et la recherche d'un style de comédie espagnole qui s'inspire à la fois de Camerini, de De Sica et de la traditionnelle « sainete » ibérique. De cette période, on peut retenir les noms — outre celui de l'Italien Genina pour *Sin novedad en el Alcazar* — de Nieves Conde, Rafael Gil, Antonio Roman, Cesar Fernandez Ardavin, Edgar Neville, Luis Lucia, Juan de

Orduña (qui inventa la seule star du cinéma espagnol : Sarita Montiel) et Luis Saenz de Heredia (cousin du fondateur de la Phalange, personnage important qui réalisa des films patriotiques, dont un sur un scénario du Caudillo (1), et des comédies; toujours en exercice, il dirige aujourd'hui, avec bonheur semble-t-il, l'Ecole du Cinéma de Madrid : la I.I.E.C.).

En 1952, apparaissent Bardem et Berlanga, co-signataires de *Esa Pareja feliz*. Avec eux le cinéma espagnol commence d'exister comme moyen d'expression artistique. L'arbre Bardem va fleurir régulièrement, mais avec un bonheur d'expression intermittent (*Comicos*, *Mort d'un cycliste*, *Calle Mayor*, *La Vengeance*, *Sonatas*, *A los cinco de la tarde*, *Los Inocentes* (tourné en Argentine), *Nunca pasa nada* et, en projet, *Les Pianos mécaniques*) ; l'arbre Berlanga va connaître des pousses plus paresseuses, avec un regain d'activité ces dernières années (*Bienvenue M. Marshall*, *Novio a la vista*, *Calabuch*, *Los Jueves Milagro*, *Placido*, *La muerte y el leñador* — sketch des *4 vérités* — et *El Verdugo*. — Il faut noter, à propos des trois derniers films de Berlanga, que le scénariste en est Rafael Azcona, qui joue un rôle important dans le renouveau actuel du cinéma espagnol).

Pendant que continue, avec des fortunes diverses, la carrière de ces deux piliers du cinéma espagnol, ce dernier prend un nouveau tournant à partir de 1959-60. De cette période date l'apparition successive de faits qui vont être déterminants et nous conduire à la situation actuelle. Il faut donc citer pêle-mêle : 1° l'activité en Espagne de l'Italien Marco Ferreri (*El Pisito*, *Los Chicos*, *El Cochecito*) ; 2° le développement de l'I.I.E.C. sous la direction de Heredia déjà nommé; 3° l'événement Buñuel (son retour en Espagne, le tournage de *Viridiana*, sa sélection pour Cannes, le prix obtenu, le scandale qui s'ensuivit, etc., toutes choses qui ont abouti à des résultats contradictoires : Buñuel n'a pas pu tourner *Tristana*, mais son retour et sa présence en Espagne ont eu un retentissement considérable et donné une impulsion indéniable à la nouvelle production); 4° la nomination à la présidence de la Direction Générale du Cinéma de José Maria Garcia Escudero, à qui l'on doit, semble-t-il, une certaine libéralisation (tout est relatif [2]) de la censure et un effort en faveur du jeune cinéma.

A ces faits, il faut ajouter certains éléments que signalait déjà Labarthe dans le dernier numéro (148) des CAHIERS : implantation croissante des productions américaines (*Bronston - Ray - Mann*), d'où apports de capitaux dans la caisse (même phénomène que celui inauguré en Italie par *Ben Hur*), multiplication des coproductions avec l'Italie et la France (Cottafavi, Christian-Jaque, François Villiers, Gaspard-Huit), fréquentation en hausse, construction de nouvelles salles, apparition de nouveaux producteurs dont Alfredo Matas paraît être le plus dynamique.

Ce résumé de dix années du cinéma espagnol est sans doute bien schématique, et certainement incomplet l'exposé des motifs. Cependant les résultats sont là : une quinzaine de nouveaux réalisateurs ont fait leur premier film cette année et, à Madrid comme à Barcelone, règne dans les milieux du jeune cinéma un état d'esprit d'entreprise et de confiance dans l'avenir, qui fait penser à notre lointaine euphorie à l'époque des *Cousins* ou des *Quatre Cents Coups*.

A l'heure actuelle, tous les regards se tournent vers Carlos Saura, déjà connu par *Los Golfos*. Son *Llanto por un bandido* (*Complainte pour un bandit*) apparaît comme une épreuve déterminante. Dans une revue aussi sérieuse que « Nuestro Cine » on peut lire : « Du résultat industriel et économique de ce film peut dépendre en grande partie l'avenir de notre histoire cinématographique. » C'est la première fois, en effet, que des moyens de production très importants sont mis à la disposition de la nouvelle école.

Un autre jeune cinéaste s'est distingué cette année, c'est Manuel Summers avec *Del rosa al amarillo*. Au moins sept autres nouveaux metteurs en scène semblent devoir être les chefs de file de la « N.V. » espagnole : Juan Atienza (*Los Dinamiteros*, *Informe confidencial*), Ramon Comas (*Historias de Madrid*, *Pio Baroja*, *Nuevas Amistades*), Julio Diamante (*Cuando estalló la paz*), Jorge Grau (*Noche de Verano*), Francisco Perez-Dolz (*A tiro limpio*), Francisco Prosper (*Tercero izquierda*), Francisco Regueiro (*El buen amor*).

Un moins de trente ans, Jaime Camino, dirigeait *Los Felices 60* (3), objet de ma présence à Cadaquès. La lecture du scénario (de Camino et Manuel Mira) me fit d'abord penser à de l'Antonioni. Cette chronique de l'été d'une jeune femme et de sa rencontre avec un amour qui se révèle rapidement impossible, éveillait quelques échos familiers. L'aliénation ou l'incommunicabilité antonioniennes y étaient remplacées par l' « impossibilité » inhérente aux tabous d'une certaine société espagnole... mais là, je compris déjà que je me trompais, et le tournage me confirma dans cette impression. *Los Felices 60* se déroule en effet sur plusieurs plans. L'héroïne, interprétée par une belle et talentueuse actrice soviétique (sic), Yelena Samarina, est au centre d'une toile d'araignée que tissent plusieurs éléments (l'amitié d'un jeune pêcheur de l'endroit, la présence de ses enfants, l'incompréhension de son mari, ses rapports difficiles avec les gens de son « monde » de Barcelone, son aventure avec un Espagnol venant des Etats-Unis), auxquels s'ajoutent des variations ex-

(1) Caché derrière le pseudonyme de Jaime de Andrade.

(2) En effet, Berlanga a de sérieux ennuis en ce moment avec *El Verdugo*.

(3) Ce qui signifie : *Les Heureuses Années 60*... comme on dit « The Happy Twenties ».



Jaime Camino : *Los Felices 60* (Daniel Martin, Yelena Samarina).

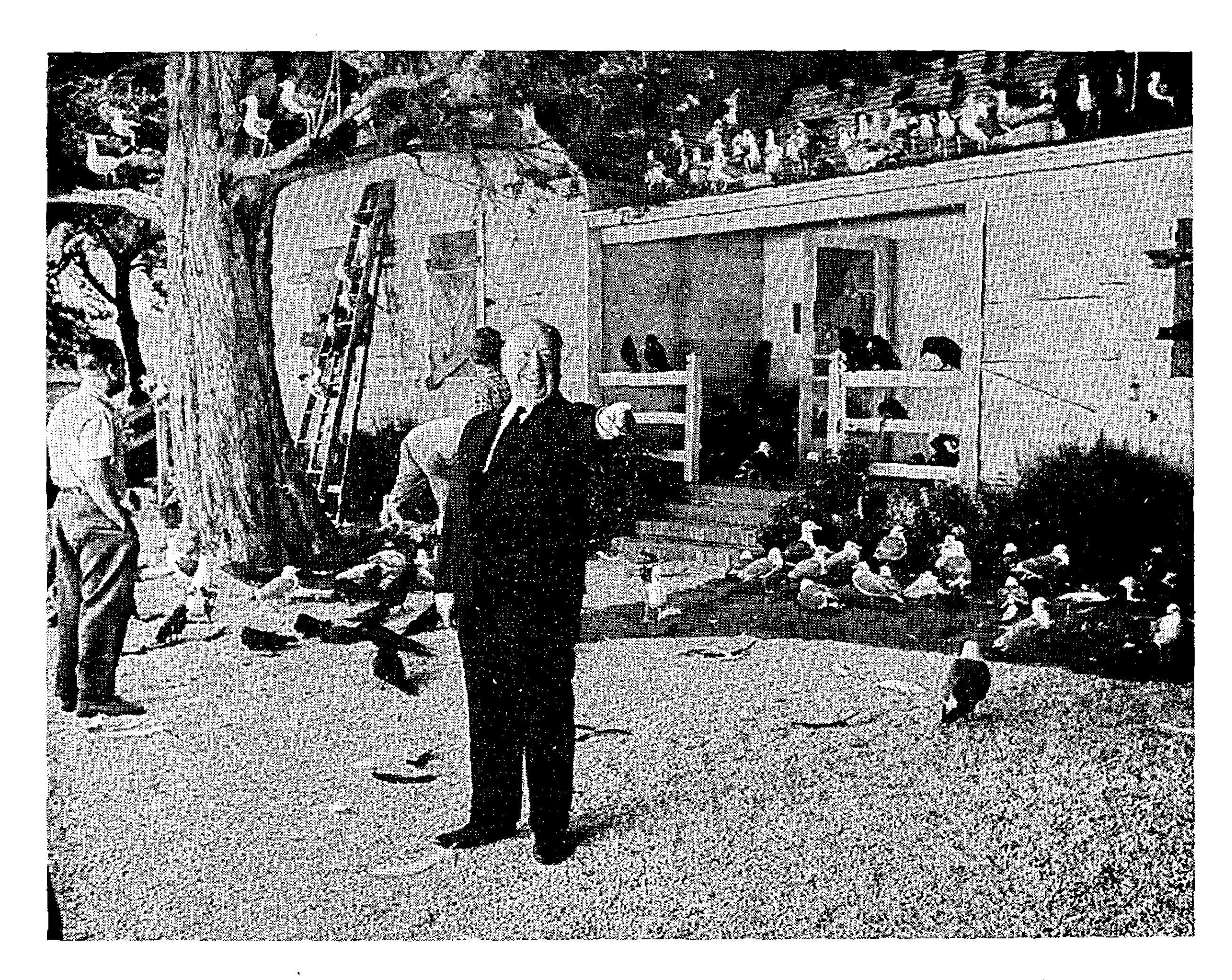
térieures sur la vie des ouvriers et des pêcheurs de l'endroit, et sur le tourisme étranger à Cadaquès. On voit l'ambition de l'entreprise (4) et sa difficulté quand on sait la minceur des budgets espagnols (de plus, le film est en couleurs). Je ne peux, bien sûr, juger du résultat, le film étant au montage, mais la vision quotidienne des rushes m'a fait penser que Camino avait plus que du talent : un ton personnel où se marient heureusement le désir de critique sociale et un sens naturel d'une poésie quelque peu mélancolique.

Un dernier mot sur les influences. En parlant avec Camino et un autre nouveau réalisateur, Joaquim Jorda, qui va commencer un film à Barcelone, en lisant des interviews des réalisateurs cités plus haut, on peut grosso modo tirer la conclusion suivante : les regards sont tournés vers l'Italie. Certes, l'emprise de Buñuel est déterminante, mais elle est morale, exemplaire, et non stylistique : personne ne songe à faire du Buñuel. Certes, le jeune cinéma français a été étudié et apprécié, Resnais, Truffaut, Rouch... et Tati étant les noms que l'on entend le plus souvent. Mais la fascination vient de l'Italie; pas tant de Rossellini, d'Antonioni ou de Fellini; un peu de Visconti; mais surtout d'une école plus récente : d'abord Zurlini, puis Francesco Rosi, Olmi, Petri, De Seta, Ferreri. Et quand on connaît la conjoncture historique actuelle de l'Espagne, cela paraît tout à fait normal. D'ailleurs, rêver de faire un jour *Salvatore Giuliano* ou *Le Mani sulla città*, n'est-ce point la plus louable des ambitions ?

Jacques DONIOL-VALCROZE.

(4) D'une lettre que je reçois à l'instant de Camino, j'extrais le passage suivant : « A l'origine de *Los Felices 60*, il y a d'abord l'étude d'un phénomène courant de notre époque : le tourisme et les vacances. Puis, au tournage, un élément a pris le dessus : l'exposé d'un problème de liberté, celui de la liberté d'aimer. Et, plus précisément : comment l'amour entre un homme et une femme n'est pas une entité en soi, mais résulte d'une rencontre de deux personnalités conditionnées par le poids des circonstances. »

Paralipomènes aux Oiseaux



Quelle est la règle du jeu ? Chacun, curieux *plus que critique, évoque un aspect du film, un point de vue tout personnel (il ne s'agit pas de doubler le compte rendu de notre précédent numéro), et tente de donner, sinon les réponses qu'appelle ainsi le film, du moins les questions. Deux aînés ont joint leurs versions à celles de nos collaborateurs.*

ARISTOPHANE :

« Je souffre pour vous qui jadis étaient rois...

— Nous, rois ? De quoi ?

— Rois de tout ce qui existe, de moi d'abord, et de Zeus lui-même, car vous êtes plus anciens et d'origine plus reculée que Kronos et les Titans et la Terre... Ce n'étaient pas les dieux qui commandaient aux hommes jadis et régnaient, mais les oiseaux, et il est de cela bien des preuves... Autrefois, tous vous regardaient comme grands et saints. Maintenant, on vous traite comme des esclaves, des sots, et comme aux fous on vous jette des pierres. Il n'est pas d'oiseleur qui ne tende contre vous lacets, pièges, gluaux, collets, réseaux, filets, trappes. Une fois pris, ils vous vendent en masse et les acheteurs vous tâtent...

— Mais que faut-il faire ? Songe que la vie n'a pas de prix pour nous si nous ne recouvrons, par quelque moyen que ce soit, notre royauté...

— Je vous engage à envoyer aux hommes un oiseau comme héraut, pour qu'ils aient, maintenant que les oiseaux sont rois, à sacrifier d'abord aux oiseaux, ensuite seulement aux dieux...

— Si pourtant, par ignorance, ils ne tiennent pas compte de nous ?

— Alors il faut que se lève une nuée de passereaux pour picorer les semences dans leurs champs... Que les corbeaux aillent crever les yeux aux attelages qui labourent la terre et aux brebis des troupeaux...

(*Sur ce, l'oiseau-héraut s'adresse aux hommes.*)

— Allons, hommes, qui par nature vivez obscurs, semblables à la feuille, impuissantes créatures pétries de limon, fantômes inconsistants pareils à des ombres, êtres dépourvus d'ailes, éphémères, infortunés mortels, hommes semblables à des songes, prêtez votre attention à nous les immortels, toujours existants, exempts de vieillesse, occupés de pensers éternels, afin qu'après avoir entendu de nous toute la vérité sur les choses célestes, vous connaissiez à fond la nature des oiseaux... »

JEAN DOUCHET :

Comme tout héros chez Hitchcock, la blonde Melanie (en grec : *la noire*) est la projection du spectateur.

Ce dernier vient voir *The Birds* avec la ferme intention de jouir du suspense. Or, il sait — car la publicité lancée par Hitchcock, ainsi que l'avant-propos (ajouté après l'échec de Cannes) et le générique, l'en avertissent — que ce suspense consiste en attaques de plus en plus violentes d'oiseaux contre les humains. Tout ce qui trahit son attente l'agace ; le déroulement du film, qui obéit à un plan concerté voulu par le créateur, l'insupporte ; c'est immédiatement qu'il entend goûter le plaisir de la peur. Il se révolte contre l'auteur, prêt à s'immiscer mentalement dans la mise en scène pour satisfaire sa voracité optique.

Il ne s'intéresse donc pas aux actes de Melanie Daniels, qui pourtant devance et réalise son vœu : la charmante enfant est incapable, en effet, de résister à sa moindre impulsion. Vacancière dorée (reprise et prolongement du personnage incarné par Grace Kelly dans *To Catch a Thief*), ses scandales (on est la fille d'un propriétaire de journaux à sensation) ne se comptent plus. Ne s'est-elle pas, par exemple, amusée à briser une vitrine ? Ce qui lui a valu de comparaître devant un tribunal ; c'est même à cette occasion que l'avocat Mitch l'a remarquée pour la première fois (scène d'ouverture dans l'oisellerie de San Francisco).

La façon dont Mitch lui reproche ce bris de vitrine semble indiquer qu'il s'agit de plus qu'une gaminerie : une faute grave. Esquissons l'une de ses interprétations possibles. Puisque Melanie est le spectateur, la vitrine est l'écran, et Mitch représente l'œuvre elle-même. Au départ l'œuvre raccroche le public et le prend à son propre piège : en lui attribuant un rôle que Melanie tient fort mal (l'oiseau que, vendeuse, elle laisse s'envoler). Mitch rattrape l'oiseau : « Rentrez dans votre cage dorée, Melanie Daniels. »

Vexée par cette leçon, Melanie relève le défi. Puisqu'elle ne sait pas être actrice, elle sera metteur en scène. Et la voici passant de son monde quotidien à un monde « autre ». En amenant les oiseaux à l'intérieur de la maison de Mitch (au centre de l'œuvre), elle se crée son propre suspense dont elle veut jouir au maximum (son excitation de spectatrice dans le canot). Juste après commence la première attaque de *The Birds*. Le film, enfin, nous accroche.

Désormais victime de la mise en scène du suspense qu'elle a déclenché, abandonnée dans un monde affolé parce que son créateur (le père de Mitch) est mort — et dans lequel l'œuvre (Mitch) se voit contrainte de se défendre contre les assauts du public, et par là de le sauver —, Melanie s'est livrée à notre sadisme, qu'elle subira jusqu'aux derniers outrages.

CLAUDE OLLIER :

Que l'héroïne des *Oiseaux* soit gauchère ne serait peut-être pas si frappant, surtout dans un pays où la proportion de gauchers, paraît-il, est bien plus grande qu'en Europe, si Hitchcock ne nous avait habitués à considérer d'un œil attentif le moindre indice : de fait, cette blonde fascinante n'évolue pas tant en Californie que dans un film où le folklore se sublime. Or, l'insistance avec laquelle l'indice est mis en scène durant le premier quart de la projection (principalement dans l'oisellerie : écriture et téléphone, sur le perron de la maison d'Annie, dans le salon des Brenner : lettre à Cathy) est aussi troublante que son élimination ultérieure à peu près totale, comme si son inventeur s'en était soudain désintéressé, pense-t-on, jusqu'à ce que l'avant-dernière scène le réintroduise « sans tambour ni trompette », lié au seul froissement d'ailes de l'autre côté de la porte de la mansarde qui est aussi la chambre d'enfant.

Alors ?... Un spécialiste n'hésiterait sans doute pas longtemps. Le profane, lui, tâtonne, conjecture, imagine réfutations et rapprochements. Il se souvient de certains traits analogues, dans d'autres films. Il se rappelle le passage d'un livre oublié, où l'auteur, traitant d'un désordre mental, faisait état d'une curieuse répartition spatiale du temps : « Hier était à gauche au lieu d'être derrière, et demain à droite au lieu d'être devant... » Ici, la jeune victime, rebroussant de bout en bout la chronologie de l'histoire, remonte par paliers vers son enfance jusqu'aux combles envahis. Ne procéderait-elle pas d'instinct à une distribution du même type ? Sur sa droite, le devenir, le futur immédiat ; du côté gauche, le passé enfoui sous l'essaim des volatiles.

FEREYDOUN HOVEYDA :

Tout d'abord, une question : pourquoi les autorités locales ne font-elles pas appel à l'armée, dont quelques lance-flammes suffiraient à disperser les bandes d'oiseaux ? C'est que personne ne veut croire aux *faits ;* les événements ne correspondent pas aux définitions enracinées dans nos cerveaux : comment de gentils volatiles, si craintifs, si inoffensifs, chantés par les lyres des poètes, pourraient-ils vouloir du mal aux hommes ? Comment des êtres dépourvus d'un système nerveux supérieur seraient-ils capables de se concerter pour mener des attaques collectives ? La longue scène du snack, avec la vieille ornithologiste sceptique, me paraît suffisamment claire. Les protagonistes du film réagissent non pas à la réalité, mais au *mot* oiseau. Les protagonistes, excepté Melanie. Or, sur la colline, au-dessus de la maison où se tient la fête d'anniversaire, Melanie nous apprend qu'elle étudie la sémantique. L'auteur des sous-titres, embarrassé par cette dénomination, a traduit par : philologie ; on ne peut lui en vouloir d'ignorer l'existence d'Alfred Korzybski.

Dans cette perspective, *Les Oiseaux* devient une œuvre consciemment non-aristotélicienne. Les habitants de Bodega Bay identifient les oiseaux qu'ils voient à leur définition. Ils confondent le mot et la chose, et subissent les conséquences tragiques de la logique traditionnelle. La morale du film pourrait se résumer par la célèbre formule : la carte n'est pas le territoire.

En soutenant cette thèse, je n'entends pas affirmer qu'il ne se trouve pas d'autres clés. Mais voilà où le bât blesse : on touche à nos sacro-saintes habitudes de penser.

De quoi se mêle Hitchcock ? En vérité, lui-même subit le même choc en retour : avec *Les Oiseaux,* il cesse de se confondre avec sa propre définition, et nos critiques, ne le reconnaissant plus, le boudent. Mais, comme le disait Planck, si la vérité ne triomphe pas, ses adversaires finissent par mourir.

JEAN-LOUIS COMOLLI :

A la ville vue de haut correspond le vol lointain des oiseaux : rêve et réel, figés par le regard, s'équilibrent d'abord, et proposent deux *images* statiques de la mort. Mais la mort n'est pas une image, elle a son rythme, pareille au cinéma. Il faut qu'au mouvement de la faux réponde l'ébranlement des épis. Le calme, l'attente, l'oubli, l'immobilité, toutes figures du rêve ou du réel saisies à l'instant fatal, ne peuvent opposer leur inaltérabilité *de verre* au pendule dont la rigueur est d'accroître son cercle autour de son centre. Après la mort, le premier pas de la vie ne peut durer plus.

Victime exemplaire du démon de la perversité, l'esprit doit se hâter pour vivre et ce mouvement le mène à sa perte. Il s'anime : tout s'anime autour de lui. Le mouvement de l'esprit entre en résonance avec celui de la mort. A chaque appel, une réponse. Pour tout élan comme pour toute retenue, un oiseau.



Autre version de l'histoire : les enfants jouent aux oiseaux...



... pour les suivre, Melanie prend son élan...

L'esprit joue pour lui-même le rôle d'un piège. Il resserre sur lui ses cercles, vers son centre, et ce centre est sa mort, ce centre l'absorbe, l'entoure, l'enserre et le menace. Quand il se replie sur lui-même pour échapper au monde, le monde se déplie, s'impose de toutes parts à ce qui le fuit. Plus loin, l'esprit devient le centre du centre. Le spectateur et le héros peuvent toujours tenter d'écarter ce centre. Il est en eux. De le briser *ils le promènent avec eux, c'est leur auréole et leur arrêt de mort.*

Quand le shérif fit son enquête sur la brusque irruption des oiseaux *au milieu* du salon de Mrs. Brenner, il remarqua, rêveur et logicien, que les présents formaient un cercle ; que l'attaque ne vint pas du dehors (comme on le supposait), mais du dedans, puisque les agresseurs empruntèrent le chemin d'une cheminée. Mieux, ils vinrent du centre même de ce cercle virtuel et de ses profondeurs inscrites, car ils surgirent moins des airs que du sol. Un témoin du drame disait : « je ne suis pour rien dans leurs excès, je ne suis responsable ni de leurs vols ni de leurs cris. D'ailleurs, ils ne sont rien pour moi. Les oiseaux, ce sont les autres. » Vous pouvez toujours les fuir ou les chercher en face ou au dehors, les oiseaux sont en vous ; nul n'évite son propre piège.

JEAN NARBONI :

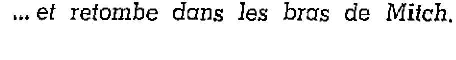
Quand, au début des *Oiseaux*, Melanie demande à la vendeuse si le perroquet qu'elle va acheter parle déjà, l'autre, un peu ironiquement, lui répond : « Pas encore, mais vous le lui apprendrez. » Rien n'est plus faux, évidemment. Les oiseaux, on le

sait, détestent le bruit, et plus encore dans le dernier film d'Hitchcock. En général, il les fait fuir. Au lieu qu'ici, il semble les rendre de plus en plus furieux. Peut-être ont-ils de bonnes raisons : les mots sont une façon de les remettre en question, et finalement de les escamoter.

Qu'ils attaquent une ville, et les gens ne trouvent rien de mieux que se réunir dans un bar pour se demander si la fin du monde est proche, s'il n'aurait pas fallu les tuer tous, si raisonnablement on peut croire que des corbeaux et des moineaux volent ensemble, quand ils ne se contentent pas, purement et simplement, comme la police, de réduire leurs méfaits à quelque crime crapuleux.

Rien d'étonnant, donc, à ce que les oiseaux s'en prennent aux mots pendant tout le film : étouffant le cri d'horreur dans la gorge de la mère, coupant les lignes téléphoniques (alors que le courant électrique, lui, est parfaitement respecté), obligeant enfin par leur présence les êtres à d'infinies précautions (silences, marches prudentes, chuchotements, etc.). Inversement, une exaspérante chanson d'enfants les fait s'assembler, et c'est le bruit de pas des écoliers qui provoque leur attaque. Seul Mitch (bien qu'avocat) a compris qu'il fallait agir au lieu de parler : plusieurs fois, il adresse des appels au silence à ceux qui l'entourent. Il sait que les oiseaux sont là pour l'imposer, mais qu'ainsi les hommes se voient accorder leur dernière chance de survivre.

Parce qu'il y a deux silences : celui, aride et contraignant, qui vient *contre* ou *après*, qui brise ou interdit la parole, et un silence d'*avant*, qui ouvre et permet l'espoir. A la fin, toute parole s'est éteinte, mais il semble aussi que jamais mot n'ait été prononcé.


... et retombe dans les bras de Mitch.

Tout simplement parce que nous ne savons pas si nous sommes devant la renaissance d'un monde où tout soit encore à dire, ou au bord de la science-fiction, quand il n'y a plus de place pour la voix humaine.

JEAN-ANDRE FIESCHI :

L'église de *L'Ange Exterminateur,* vers laquelle se dirige un troupeau de moutons ; l'appartement déserté de *Muriel,* où résonne l'appel anxieux d'une femme abandonnée ; la baie rendue au silence de *The Birds,* d'où s'éloigne la voiture des rescapés (?) : les derniers plans des récents films de Buñuel, de Resnais et d'Hitchcock se répondent curieusement, au-delà de leurs autres parentés profondes. Techniques du « sens suspendu », trois espaces refermés sur une nouvelle menace, germination d'autres terreurs que l'œuvre impose au spectateur, qui doit ainsi prendre le relais du metteur en scène, *créer à son tour, imaginer...* On peut aussi songer à Borgès chez qui, pareillement, le dernier anneau d'une spirale n'est jamais que l'inévitable certitude d'une autre spirale, qui elle-même... Ce pourquoi ces œuvres appellent une seconde vision, plus oppressante que la première : l'angoisse y provient cette fois d'un sentiment de l'irrémédiable, tel celui des cauchemars dont on cherche vainement à éviter l'issue, mais toutes connaissances s'effacent derrière la seule insoutenable, et pourtant la seule possible, celle de la répétition, de la *réitération.*

Si le mot Fin avait suffi à ranger *L'Ange, Muriel* ou *The Birds* dans la rassurante catégorie de nos souvenirs, ils n'auraient été que des films. Leur force vient au contraire de leur exigence de *vivre,* de leur refus de s'endormir dans une conscience, ravalés au rang d'objets de luxe, simplement plus beaux, plus inquiétants que d'autres. La lutte menée par l'art moderne contre la beauté rassurante, depuis Kierkegaard, Goya ou Kafka qui s'y épuisèrent, trouve de nouveaux répondants : l'œuvre questionne, beauté « convulsive ». Elle accède à la terrifiante dignité de la conscience hégélienne, entamant et poursuivant *la mort de notre conscience.* Sa beauté, c'est son combat, c'est notre résistance.

On me répondra que le propos d'Hitchcock fut rarement de rassurer. Il érigeait cependant la terreur en un spectacle délicieux, trouble et un peu coupable, ayant toujours garde d'abolir ou de restreindre la force des « questions » par le triomphe final d'une logique, donc d'une morale. Ses vertus étaient cathartiques, et la catharsis n'est jamais que la permission d'un nouvel assoupissement. En ce sens, il ne mettait pas en péril sa qualité de « cinéaste du samedi soir », préservant par ailleurs son génie par les différents degrés de lisibilité de ses films. La voiture, retirée de la boue au dernier plan de *Psycho,* rendait le spectateur au monde, la réconciliation des apparences résorbait le drame, le restituait à un passé défini.

Au dernier plan de *The Birds,* la voiture ne remonte pas à la surface, mais s'enfonce au cœur de la menace (ou du salut), et s'y engloutit. Le pas franchi, c'est d'ouvrir le présent sur l'inconnue du futur indéfini, sur nous-mêmes.

CHRESTIEN DE TROYES :

« Perceval vit alors une multitude d'oiseaux telle qu'ils remplissaient l'espace autour de lui ; ils étaient plus noirs que tout ce qu'il avait jamais vu et ils cherchaient par les trous de son heaume à lui arracher les yeux de la tête... Alors le chevalier revint à lui, regarda Perceval, vit les oiseaux, se redressa et, tout joyeux, éclata de rire et dit : « Malheur à moi si je ne vous aide. » Alors, il s'arma de l'écu et, l'épée haute, attaqua Perceval. Le voyant, Perceval fut transporté de colère et cria : « Chevalier, tu veux donc une nouvelle mêlée ? » Et le chevalier dit : « Je vous défie. » Alors ils se chargèrent, durement, les épées nues. Mais Perceval était bien en peine, car les oiseaux le serraient de si près qu'ils le jetaient presque à terre. Furieux et tenant l'épée du poing droit, il en frappa l'oiseau qui le serrait de plus près par le milieu du corps et fit sortir ses entrailles. L'oiseau tomba à terre et, à terre, se changea en une femme morte, la plus belle qui fut jamais... »

(Histoire de Perceval le Gallois)



Les folles nuits de Montréal : on reconnaît Claude Jutra, Jean-Luc Godard, Johanne Harelle, Roman Polanski et, debout, Patrick Straram ; où est Marcorelles ?...

Louis Marcorelles

Lettre de Montréal

Montréal : deux millions d'habitants, dont les trois quarts sont et parlent français. Par ailleurs, les Anglais tiennent le pouvoir économique, les Américains investissent sans arrêt : le dollar canadien perd de sa consistance, mais les gratte-ciel surgissent. Les autonomistes canadiens français font sauter les ponts, le gouvernement donne des conseils de prudence. Dans un pays invertébré, prêt à éclater dans un avenir proche (plusieurs des régions de l'Ouest canadien se rattacheraient volontiers aux Etats-Unis, dont elles ont déjà le parler, les mœurs), le Canada français ne subsiste que par une espèce d'équivoque : les Canadiens anglais qui détestent les Canadiens français, qui le leur rendent bien, tiennent encore moins à se laisser absorber par les U.S.A.

Longtemps, rien n'a bougé : le clergé tout puissant acceptait l'état de choses régnant, maintenait le *statu quo* avec le voisin anglais pour mieux sauvegarder des privilèges exorbitants. De pair avec cette omnipotence catholique romaine — le Canada n'est pas sans évoquer par bien des côtés l'Irlande —, une censure moyenâgeuse interdisait encore récemment « Madame Bovary », *Les Enfants du Paradis*, coupait sauvagement dans *Hiroshima*. La réaction contre cet état de choses est venue de milieux catholiques, l'équivalent canadien de nos JOC, JEC, JAC, comme des tendances ESPRIT et Editions du Seuil. L'initiative la plus originale de ces milieux catholiques fut, il y a deux ans, la création du premier Festival cinématographique de Montréal. Ses animateurs se trouvèrent réagir non seulement contre

l'intégrisme triomphant des pouvoirs religieux, mais aussi contre une autre dictature plus immédiatement économique, la dictature de *fait des distributeurs et* exploitants de Montréal et d'ailleurs, qui refusaient de montrer au public canadien les films français nés après 1958. *A bout de souffle*, banni en son temps par les R.P. de la censure, espère toujours son visa et un distributeur. On devait attendre le voyage en France, ou un éventuel week-end à New York, pour connaître le cinéma moderne.

En moins de deux ans, tout a changé, les tyrannies spirituelles commencent à vaciller, pratiquement tous les films, dans des versions non mutilées, ont désormais droit de cité sur les écrans. Cette révolution s'effectue de manière fort empirique, sans autre ligne directrice que le désir de rejeter la tutelle de l'ordre bourgeois régnant. On ne remet pas en cause les structures sociales ; pour commencer, on exige seulement une complète liberté d'expression. Une expérience unique, marginale, celle de l'Office National du Film dû à l'initiative de John Grierson, fournit aux cinéastes en puissance une plate-forme de sécurité. Tout le monde y a un jour travaillé. Malgré des obligations précises : fournir tant de films aux services éducatifs, touristiques et aujourd'hui à la télévision — l'O.N.F. assure à ses employés le gagne-pain sans la contrainte politique qui souvent paralyse les initiatives dans les organisations étatiques.

Or, aujourd'hui, l'O.N.F., après avoir révélé au monde Norman MacLaren, ouvert ses portes à des tas de jeunes gens avides d'apprendre, aujourd'hui l'O.N.F. piétine. Ses meilleurs éléments tendent à travailler en marge de lui, *MacLaren* lui-même est devenu provisoirement silencieux. Cette stagnation du tout-puissant organisme coïncide avec ce qui semblerait être son heure de plus grande gloire. D'une part ce Festival de Montréal, aujourd'hui valeur établie et reconnue partout en Amérique, qui confirmerait le rôle dévolu à Montréal, dans un avenir proche, de plaque tournante des échanges Europe-Amérique. D'autre part l'O.N.F. présente son premier grand film, *Pour la suite du monde*, lance des accords de coproduction avec l'Europe dont le premier spécimen devrait être ce film sur l'adolescence auquel seront associés, sauf imprévu, les noms de Rouch, Baldi, Brault et Susumu Hani. Tout serait pour le mieux dans le meilleur des mondes, l'exubérance canadienne française aidant, si les problèmes ne demeuraient entiers, rien ne garantissant véritablement l'avenir, si l'O.N.F. ne s'enferrait un peu dans sa propre machinerie.

D'abord, *Pour la suite du monde* n'est pas essentiellement dû à l'initiative de l'O.N.F. L'idée, venue de Pierre Perrault, fut portée sur les fonds baptismaux par Radio-Canada, coproducteur du film. A l'opposé de ce qui se passe le plus souvent à l'O.N.F., exception faite de MacLaren, dont la gloire assure la totale liberté, le film dans sa version définitive ne résulta pas de dix mille compromis, mais de l'accord *étroit entre Perrault et son opérateur*-co-metteur en scène Michel Brault. Ensuite, *A tout prendre*, premier grand film de Claude Jutra, fut tourné entièrement en dehors de l'O.N.F., avec seulement l'autorisation d'utiliser parfois les salles de montage de la vénérable maison. Enfin, organisme d'Etat voué à la promotion d'un cinéma indépendant, l'O.N.F. résout mal cette contradiction interne d'une indépendance appelée dans un avenir proche à dévorer la main qui la nourrit. Le jour où de jeunes cinéastes canadiens critiqueront la société canadienne, l'O.N.F. devra leur retirer son appui. La confusion, et l'enthousiasme, aussi l'angoisse devant un avenir à la fois radieux et incertain, ne sauraient être plus complets.

Dans le relatif, ce III[e] Festival de Montréal fut un grand succès. On avait fait venir Lindsay Anderson et *This Sporting Life* d'Angleterre, Gian Vittorio Baldi et *Luciano* d'Italie, Jean-Luc Godard de France avec *Le Petit Soldat* et *Les Carabiniers*, Roman Polanski et son *Couteau dans l'eau*. L'accueil d'un public discipliné, curieux, faisant un sort aux films réputés difficiles comme *Les Carabiniers* ou *Le Signe du Lion*, prouve qu'il n'y a pas d'œuvres maudites, et seulement la paresse, la routine, d'organismes officiels comme Unifrance (encore mal remis de pareil choix, effectué contre ses désirs), des distributeurs et des critiques. Mais l'essentiel, c'était ce premier Festival du Film Canadien inclus dans le grand Festival, avec distribution de prix à l'appui. De concurrents, il n'y avait que *Pour la suite du monde*, en première canadienne, et *A tout prendre*, en première mondiale.

Pour la suite du monde peut bien être surtout, pour certains, un document poétique sur une communauté canadienne française qui, en plein XX[e] siècle, a gardé ses traditions et us, hérités de notre vieille France ; pour d'autres, parmi lesquels je me range, l'acte de naissance du cinéma moderne, placé sous l'enseigne du direct. Pour ces spectateurs montréalais qui longtemps *rougirent de leur langue* française, de ces culs terreux de l'arrière-pays parlant un français abâtardi, c'était, grâce à la vision de Pierre Perrault, au génie de Michel Brault et Marcel Carrière, matérialisant sur l'image et la bande sonore les moindres *nuances d'une réalité fuyante*, la soudaine révélation d'une commune ascendance française, d'une tradition et d'un parler. Peut-être la révélation d'un caractère canadien français original. Pierre Perrault et ses collaborateurs avaient su rétablir une liaison interrompue *pendant des siècles entre* un peuple et ses origines.

Avec *A tout prendre*, le phénomène se renouvelle, mais dans un contexte plus limité : celui de l'intelligentsia de Montréal, pour qui *cet autoportrait de* l'artiste en jeune homme éveille des échos bien précis. Chacun dans le film porte son propre prénom. Claude, « joué » par Claude Jutra, a un jour rencontré Johanne, belle mulâtresse dont l'intrusion dans sa vie, la liberté morale absolue, provoquent chez lui une prise de conscience accélérée de ses propres problèmes. Serai-je



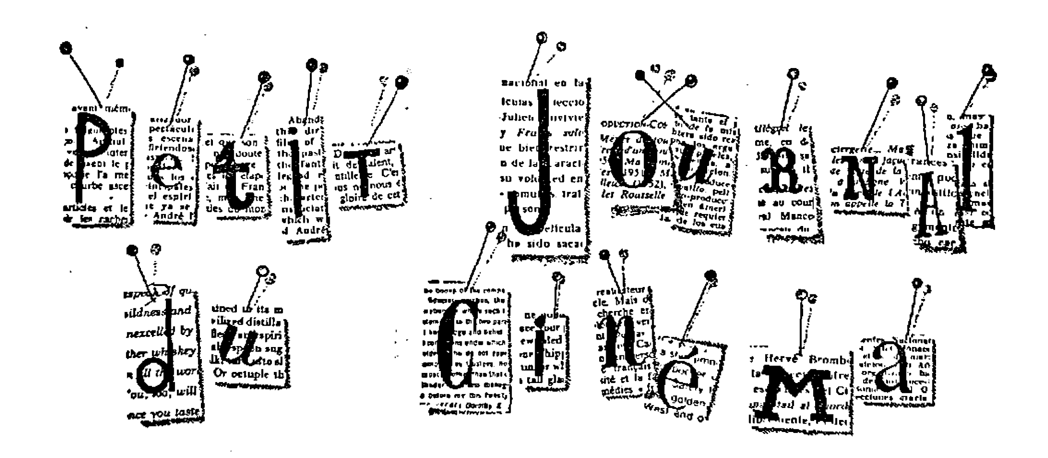
Claude Jutra : *A tout prendre* (du côté fleur, Jutra).

un artiste, secouerai-je en fin de compte la tutelle familiale, tenterai-je l'aventure ? A partir d'éléments vécus, Jutra prétend recréer une fiction libératrice : d'abord, pour lui, qui exorcise ainsi les fantômes d'un passé en même temps chéri et subi. Dans quelle mesure le public peut-il communier avec pareil subterfuge, accepter d'être dupe de cette extrême complaisance à l'égard de soi-même ? Je ne sais que répondre, car c'est un peu le problème du réalisme au cinéma, de ce qu'on peut dire et ne pas dire sur un écran, qui est ainsi soulevé. Le public de Montréal, fait d'amis, souvent d'intimes pour qui cette expérience avait été sinon partagée, du moins vécue selon des lignes parallèles, ce public communiait comme un seul homme à ce portrait d'un jeune homme en quête de son moi. L'aventure sur l'écran était l'aventure de la salle.

A travers Jutra, c'est un peu le drame du cinéma canadien qui revit sous nos yeux, un cinéma en quête d'une identité, ne devant rien à personne, intégrant sa réalité quotidienne, voire intime, à sa recherche artistique. Un cinéma pourtant proche de Rouch et de Leacock, de tous ceux qui visent à briser le carcan des apparences réconfortantes. Ce cinéma se poursuit dans la vie, inévitablement ; la vie de Claude Jutra est devenue chose publique, et j'ai du mal à parler de l'œuvre avec sa propre mère qui, par Tania Fédor interposée, tient un rôle remarquable dans le film. Quant à Pierre Perrault, tête chaude en révolte contre l'univers entier, il me promène trois jours durant à l'Ile aux Couldres. L'illusion est complète : Alexis Tremblay, le noble vieillard qui ne rêve que de la France de Jacques Cartier, « grand Louis », leurs familles, rejoignent sans effort leur propre image, celle du film. Tout au plus je note l'absence, dans le film, des jeunes, ces jeunes qui sont, par leur goût du moderne, les témoins de la fin d'une époque, de l'entrée définitive du Canada français dans l'ère américaine, disons *yankee*. *Pour la suite* prend son vrai visage : recréation poétique d'un monde, d'une civilisation, disons presque d'une chevalerie, d'une noblesse naturelle de l'homme désormais condamnés.

Je comprends mieux alors l'enthousiasme délirant d'Henri Pichette, l'auteur des « Epiphanies », réfugié à Montréal depuis des années. Le soir de la proclamation des résultats et de l'attribution du Grand Prix canadien à *A tout prendre* devant *Pour la suite*, Pichette émet une protestation solitaire, étouffée par les hourrahs de la foule. Puis, chez Pierre Perrault, j'écoute des interviews réalisées au cours des ans à l'île, fidèlement conservées par la bande magnétique. Tout d'un coup, le film acquiert une dimension supplémentaire : j'écoute le monologue de la femme du vieil Alexis sur l'arrivée de l'hiver, sur la mort ; la discussion passionnée entre Alexis et son fils Léopold sur l'ancien et le nouveau, la nécessité du progrès. Je découvre une poésie du réel qui n'a guère d'équivalent que les plus belles pages de Brecht : le quotidien signifie.

Louis MARCORELLES.



JOPPOLO

Beniamino Joppolo est mort, il y a quelques jours. Deux romans, traduits et inimitablement présentés par Audiberti, auraient dû attirer l'attention sur lui, chez nous : « Les Chevaux de bois » et « Le Chien, le photographe et le tram ». Aujourd'hui, en tout cas, les cinéphiles auront quelque plaisir à découvrir en Michele Civa ou Lucas Spinola les compagnons d'infortune d'Ulysse et Michel-Ange, puisque chacun sait que Joppolo est aussi l'auteur d'une pièce, « Les Carabiniers », montée à Spolète l'été 62 par Rossellini, et racontée au cinéma par Jean-Luc Godard l'hiver suivant. (Les carabiniers de Godard et les personnages des romans de Joppolo me semblent aussi avoir des aïeux communs : peut-être certains des héros des bandes dessinées de Rodolphe Töpffer.) Sans doute, l'échec de ces deux romans s'explique-t-il par le même motif qui fit des *Carabiniers* le plus incompris des grands films : parce que les faits y sont présentés « objectivement à tous les niveaux, y compris celui de la conscience ». « Les Chevaux de bois», par exemple, rapporte les aventures d'un aviateur plongé dans la guerre et qui s'occupe de liquider, plutôt que l'ennemi officiellement désigné, les principes Chantage, Propagande, Bestialité, Sexe, Commandement, sinon Pouvoir et Richesse, tout ça dans son propre camp. Bref, pour reprendre les mots d'Audiberti, il préfère l'hommisme à l'humanisme. Nous ne sommes pas loin des *Carabiniers*, le film. Ici et là (mais mieux ici que là), il s'agit d'ôter leur sens aux divers éléments du récit, non pour leur en conférer un autre, tout au contraire : pour les leur refuser tous. — F. W.

HONOLULU

La Nouvelle Vague bat son plein à Hawaii : *Tirez sur le pianiste* fut le succès de l'été, *A bout de souffle* sortit le mois dernier, *Les Cousins* prendra l'affiche la semaine prochaine et *Les Amants* sortira en décembre.

Le Queen Theater sur l'avenue Waialae, près de l'Université d'Hawaii, ne fait pas autant d'argent avec les films français qu'avec les bandes érotiques italiennes, mais arrive tout de même à couvrir ses frais, nous a confié le directeur de la salle, M. Rosen.

« Le premier film français jamais montré à Hawaii fut *La Grande Illusion*, que nous eûmes au Queen pendant cinq semaines en 1937 », nous dit M. Rosen. « Je lis le *New York Times* et, si la critique d'un film me plaît, j'essaie de l'avoir. J'attends toujours un an ou deux, autrement cela me coûte trop cher.

« Nous avons même organisé une soirée de gala à la sortie des *Dimanches de Ville-d'Avray*, et les bénéfices furent donnés à une professeur de français de l'Université pour qu'elle puisse aller en France parfaire ses études. Nous avons l'intention de répéter cela avec *Les Amants* pour créer une nouvelle bourse d'études.

« La colonie française d'Hawaii qui compte quelque mille membres, y compris un fabricant de textiles millionnaire, fréquente le Queen », ajoute M. Rosen, « mais ce sont les étudiants qui font marcher la salle ». — A. M.
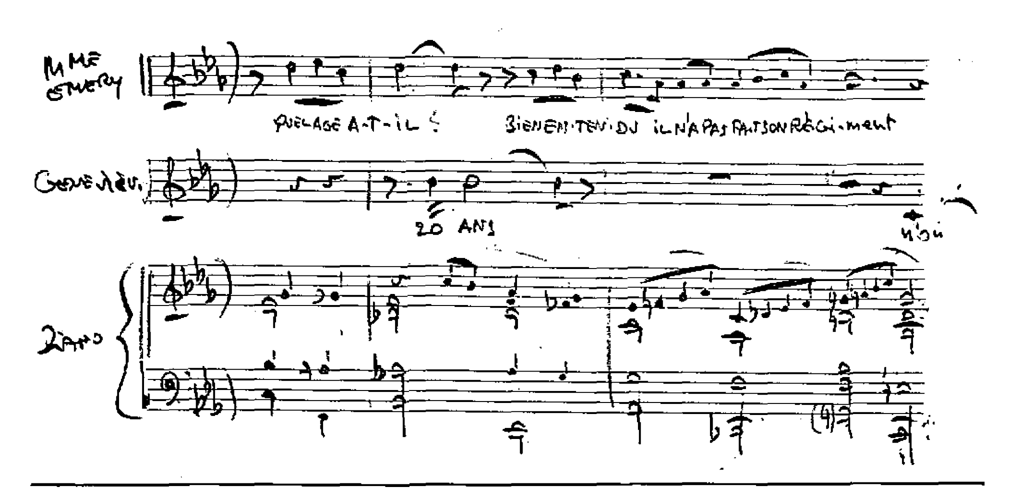
BOTTIN MONDAIN

Communiqué : « Adell Aldrich, 20 ans, habitant Los Angeles, cousine du Gouverneur de New York Nelson Aldrich Rockefeller, nièce de Winthrop Aldrich, ancien ambassadeur américain en Grande-Bretagne, est fiancée à Peter Bravos, qui est citoyen américain depuis peu et qui habitait la Grèce il y a quelques années. Les fiançailles ont été annoncées par les parents, Monsieur et Madame Robert Burgess Aldrich. Adell fut débutante à Los Angeles en 1960 et son père est le metteur en scène très connu (*What Ever Happened to Baby Jane ?*).

« Le mariage se fera probablement avant la fin de l'année et le jeune acteur Vincent Edwards sera témoin.

« Le grand-père paternel de Miss Aldrich était Nelson W. Aldrich, sénateur américain de Rhode Island pendant 30 ans. Un de ses oncles est William Aldrich, président de l'Institut américain des Architectes. »

Les Parapluies de Cherbourg, tournage : Jacques Demy, Anne Vernon, Catherine Deneuve (photographiés par Agnès Varda). A défaut de l'*en couleurs*, voici un échantillon de l'*en chanté* (calligraphié par Michel Legrand) :



SANS SOUS SI

Si vous aimez passer vos dimanches à Ville-d'Avray,

Si vous vous estimez bon pour la vie civile,

Si, pour vous évader, vous voulez voir Madrid (et mourir),

Vous n'avez pas besoin de lire notre prochain numéro :

SITUATION II DU CINÉMA AMÉRICAIN.

AUTRE JOURNAL

Comment filmer un escargot en cinémascope ? Le plus simplement du monde : il suffit d'aimer les escargots.

Mais encore, que vient faire ici cet escargot ? Eh bien, voilà : un jour, dans un grand bois, une fillette cherchait des escargots. Survint le loup. Le bois est désert, le loup, affamé. Tout cela finira mal, très mal, je vous le dis (j'ai lu le script) : par un long

plan à la dolly. C'est le soir, la paix de la nuit descend dans les arbres. D'un buisson sort une jambe de fillette, immobile. Sur la jambe : deux (ou trois) escargots.

Le 29 octobre, près de Milly, Buñuel tourne son *Journal d'une femme de chambre.* — A.-S. L.

VANDALISME

Pas de quoi féliciter la Paramount : après, l'an dernier, *Hatari*, ces messieurs-dames ont coupé (pour prolonger les entractes) quelque dix minutes de *Donovan's Reef.* Ainsi, manque tout le début de la messe de minuit : depuis le chant de Dorothy Lamour, à côté de l'harmonium, jusqu'au discours de Dalio qui, trop ému, ne peut l'achever et laisse au Gouverneur le soin d'en poursuivre la lecture; de même, manque l'explication entre Elizabeth Allen et Dalio, lorsqu'elle découvre dans le cimetière la tombe de la princesse tahitienne, femme de son père; manque enfin tout le début de la fête, et l'explication entre le père et la fille.

Tout cela, peut-être, avec l'intention de « corriger » Ford, de l'améliorer ? Mais pourquoi, dans ce cas, le « finisseur » ne signe-t-il *pas son œuvre ?* — J. Dt.



Raoul Walsh : *Blackbeard the Pirate,* 1952 (William Bendix, Linda Darnell).

WALSH

Que *Barbe-Noire le pirate* se donne pour ce qu'il est : une piraterie haute en couleurs, voilà qui est bien. Bien également qu'on le prenne pour tel, mais non qu'on l'y réduise. Tous les éléments de la convention s'y rencontrent (duels, abordages, beuveries, supplices, paillardises) : rien pourtant de moins conventionnel. Cela, en raison du double mouvement qui conduit les scènes : l'humour, d'abord, puis une vérité d'autant plus éblouissante qu'elle apparaît au sein de cet humour.

L'humour de Walsh dans *Barbe-Noire* consiste à mener ses scènes jusqu'à ce point où, *de leur propre élan, elles se transforment* en quelque chose *d'autre*, d'inattendu, d'où le rire ; à cet instant pittoresque, apparemment exagéré et gratuit, succède une ouverture éclatante sur le personnage ou la situation (où le rire, alors, se fige en stupéfaction), donnant ainsi son sens au trait précédent, et cependant *enrichie de venir après lui* (par exemple, la scène où Barbe-Noire fait revêtir ses vêtements au fou pour lui faire jouer son rôle et, ensuite, l'abattre).

Aussi, ces moments comiques qui jonchent le film se présentent-ils non comme des ruptures de ton (et par là du film), mais comme les parties nécessaires et liées d'une totalité ; non comme un recul du metteur en scène par rapport à ses personnages, mais comme un approfondissement de ce qu'ils sont (au-delà de la psychologie). Tout le jeu sur l'imbécillité du second de Barbe-Noire (gros plans sur un visage stupide que l'éclosion d'une idée — ou de ce qui se donne à lui pour telle — rend encore plus stupide), conscience embrumée, force sourde que Barbe-Noire croit diriger mais qui finalement causera sa perte, constitue ainsi une menace sur tout le destin de Barbe-Noire.

Si bien que la séquence finale (mort de Barbe-Noire et, avant elle, sa lutte avec quatre ou cinq de ses hommes) ne se présente pas comme un « accident » tragique dans un film comique, mais renvoie bien à l'ensemble du film, confirmant ainsi la cohérence du propos. Mais cette lutte se détache de l'ensemble *en présentant un moment différent* de Barbe-Noire : Barbe-Noire porté à sa limite ; et c'est aussi le film porté à sa limite. Ce qui permet de cerner un des motifs de la création walshienne : un personnage limité par certains défauts, les assume dans la *démesure* (cruautés, trahisons perpétuelles, etc.), *ne conservant plus de ces limites que leur* illimité. Par la seule démesure se franchit le pas qui du « personnage » (plus ou moins monstrueux, pittoresque...) fait un héros. — P.-R. B.



Chris Marker : *La Jetée* (Hélène Chatelain).

TRIESTE

L'amateur de Rilke ne peut pas, à Duino, oublier les Elégies. L'amateur de science-fiction, quand il arrive à Trieste, à quelques kilomètres de là, en juillet 1963, se trouve instantanément dans le climat d'une petite élégie supplémentaire.

L'idée d'organiser un festival du film de science-fiction est plus que séduisante. Mais voilà, où sont les films ? La bonne volonté, la passion, même, des organisateurs, est très grande. Quelques fanatiques se reconnaissent. Jacques Bergier débarque de Pluton, et Brian Aldiss, ce grand écrivain de S.F., eh bien, c'est ce gentleman si britannique, intelligent, séduisant, passionné. Des discussions époustouflantes, une sorte de congrès, où l'ardeur des interventions donne une sorte de climat des guerres de religion. Savoir si Bradbury écrit de la science-fiction orthodoxe devient aussi important que l'hérésie arienne, toute proportion gardée. Mais les films ?

Les films, ils font ce qu'ils peuvent. Le festival a un statut peu officiel encore. Cela s'arrangera l'année prochaine. Pour l'instant, le flot de la production américaine ou anglaise ne coule pas. Et les organisateurs n'ont pas réussi à faire une vraie rétrospective. Le festival est à l'image du cinéma de science-fiction : l'idée est merveilleuse, la réalité, à la traîne. Mais tant pis, ou tant mieux. Car chaque soir trois mille personnes s'entassent, avides de connaître ce cinéma de science-fiction, qui existe encore à peine, ce cinéma qui est pour mon goût la voie rêvée du lyrisme et de la poésie épique. En tout cas, grande leçon, les gens ont envie de voir ça, et rien ne les décourage.

Tout de même, de tous les films montrés, émergent paradoxalement deux purs diamants. On a vu un sérial anglais pour les enfants, un documentaire russe sur l'entraînement des cosmonautes, un film américain de bonne volonté, *The X-Ray Man*, de Roger Corman, commercial, conventionnel, mais avec, comme presque toujours, de séduisantes idées, dues à la magie intrinsèque de la science-fiction. Encore, un film soviétique poético-fantastique, *L'Homme amphibie*, moins fabuleux que *La Créature du lac noir*, mais plaisant. Quelques autres, aussi, sans grand intérêt. Puis, deux purs diamants.

Aussi, la *Grand-mère cybernétique* de Trnka, étourdissant de beauté plastique dépaysante, et *The Little Island* de Richard Williams, cartoon philosophique et malin. Puis, deux purs diamants.

La Jetée, de Chris Marker, ce n'est pas une découverte. On l'a vue dans quelques festivals, dans quelques projections privées à Paris. On va la voir. On la verra. Je suis fou d'admiration et de sympathie pour ce film, la première tragédie filmée des voyages dans le temps, diabolique d'agencement et d'intelligence, pathétique, noble, superbe. Bérénice dans un autre continuum espace-temps. L'austérité du langage, due sans doute au procédé roman-photos, vient ici donner un tour d'écrou supplémentaire à la progression tragique. Si je me laisse aller, je me dis que c'est le plus beau film que j'aie vu cette année. Je me le dis cinq fois par an, mais, curieusement, pour les cinq plus beaux films de l'année. C'est aussi, pour mon goût, le plus beau film de

Chris Marker, celui où, derrière les brillantes facettes de la plus brillante plume du cinéma, se voient aussi le mieux la force, le goût du tragique, et du beau. Si on est sensible, on pleure. J'ai peu de sensibilité, je n'ai pas pleuré, mais je n'ai pas eu souvent le cœur aussi serré.

Enfin, l'autre diamant, *Ikaria X B 1*, du tchèque Jindrich Polak. C'est le nom d'une fusée interstellaire, et par la même occasion du premier long métrage de science-fiction complètement adulte. Une intrigue linéaire, presque inexistante. Le sujet se ramène à étudier les rapports humains d'un groupe d'hommes et de femmes qui naviguent, pour des années, sur cette fusée. La beauté sublime, quotidienne, des décors, qui sont, au bout d'un instant, familiers, habitables, comme si on se trouvait à bord d'un grand voilier qui double le cap Horn, la grâce des personnages, la justesse humaine profonde des rapports nouveaux qui s'établissent, font d'*Ikaria X B 1* le film qu'on a envie de montrer et remontrer aux amateurs, pour le plaisir, et de montrer et remontrer à ceux qui n'aiment pas, pour qu'ils touchent des yeux ce que la science-fiction peut apporter au cinéma. S'il y a en France de malins acheteurs de films étrangers, souhaitons qu'ils fassent vite. S'il n'y en a pas, alors, téléphonons vite à l'ambassade de Tchécoslovaquie — qu'ils le montrent, ce diamant.

La science-fiction ouvre les portes d'un enclos cartésien ou aristotélicien où végète l'imagination. Elle est impatiente de prendre le galop. Ah ! le plaisir de courir dans les étoiles, dans toutes les fantaisies de nouvelles logiques, comme il doit être plus grand que la harpe de l'élégie. — P. K.

BILBAO

Comme il se doit, les films espagnols style 1930 et les sud-américains se partagèrent la plupart des médailles. Il y avait, heureusement (Bilbao est si triste), d'autres attraits à ce 5e Certamen de Cine Documental : le désormais classique *Pour la suite du monde* (Miqueldi d'or) et *The Lonely Boy* (de Kœnig et Kroitor) présenté curieusement en V.E. ; *The Apple* (un homme se fend en cinq pour couper une pomme en deux : Guillaume Tell) et *The Flying Man*, deux cartoons de Dunning, chefs-d'œuvre d'élégance et de précision, qui auraient dû obtenir la médaille attribuée à la *Grand-mère cybernétique* d'un Trnka un peu las.

Surprise de la part d'Hanoun : les petits moyens le ramènent vers une simplicité documentaire dont il s'était précédemment dangereusement écarté : *Le Christ dans la cité*, sur les processions de la semaine sainte à Valladolid, montre, sans sacrifier aux effets, la promenade nocturne des statues, éclairées de flambeaux : on songe (un peu) à du Dreyer en actualités.

The Shape of Plastic (Allan Pendry, Angleterre) est un plaisant contre-chant du styrène. Pour l'Espagne, Nestor Basterrechea a mis à profit sa double qualité de peintre et de sculpteur pour renouveler le cinéma industriel, en présentant les produits d'une usine avec le même respect que s'il s'agissait d'œuvres d'art : *Operation H*, servi surtout par la musique de Luis de Pablo : cet élève de Messiaen, et disciple de Stockhausen, fut (avec la sélection italienne) le seul élément vraiment positif de ce festival. Il signa la musique de six ou sept des films projetés, chacune de ses partitions montrant la même science du rythme et de la percussion.

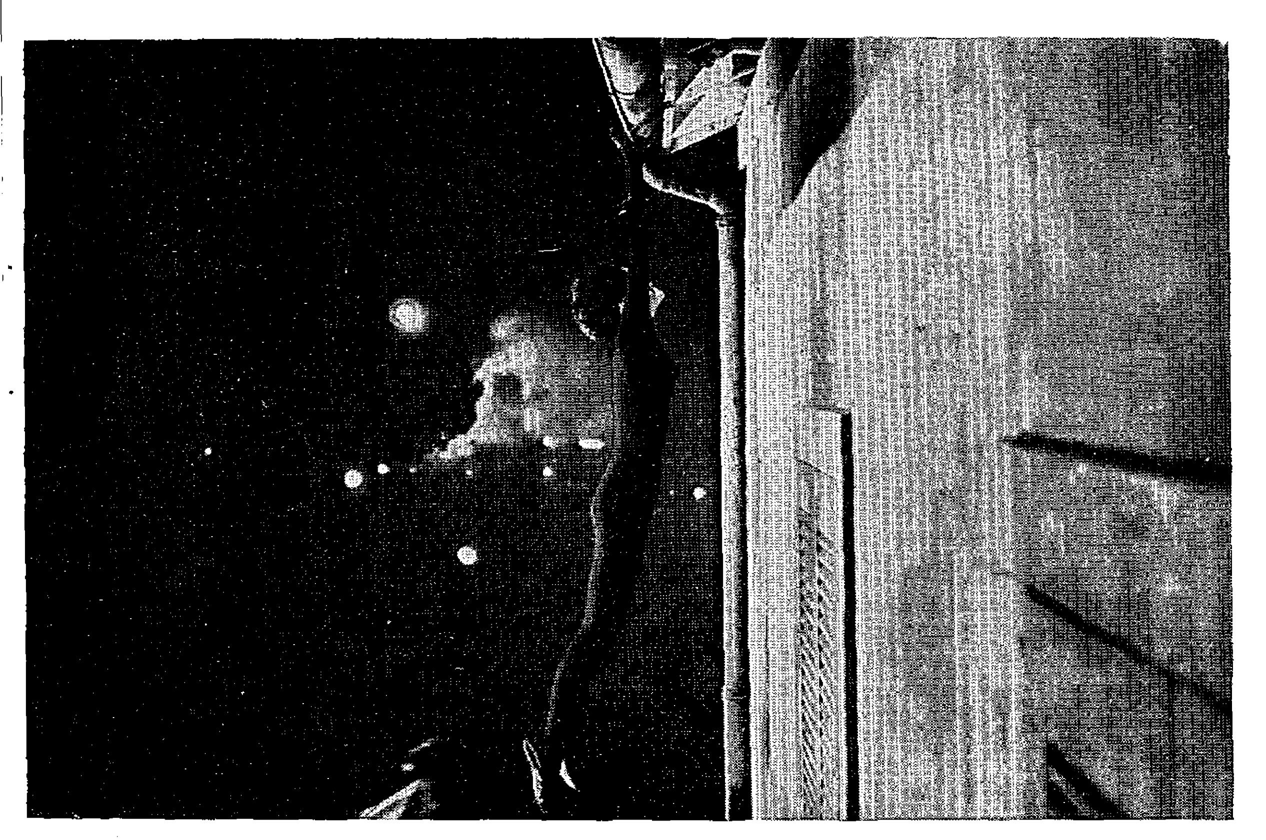
Quant aux Italiens, ils refusent l'étiquette du C.V. : simple question de langage. Cinéma documentaire qui veut témoigner, mais aussi donner un sens à ce témoignage : Lorenzini (*Edili*) mêle documents et prises directes pour protester contre les conditions de travail sur les chantiers de construction ; Vittorio Nevano (*Abito et soprabito*) prend prétexte de la fortune considérable amassée par un tailleur italien en habillant les grands de ce monde, pour se livrer à une satire de l'arrivisme ; Agostino Bonomi (*Vecchi in città*) plaide pour les vieillards doublement perdus dans la ville et dans leurs souvenirs ; Massimo Mida, en enquêtant sur les *H.L.M.* construits en dépit de tout, évite le piège où s'est fourvoyé Marker : sans aucune ironie ni recul intellectuel, il exige du spectateur un jugement fondé sur la connaissance du problème, et non un mépris issu de sa méconnaissance : *Quartiere senza volto*. — J.-P. B.

VUS

Dans cette rubrique, nous publierons de brefs comptes rendus des films que l'un ou l'autre d'entre nous a pu voir en avant-première, ou en projection privée. Ceci, bien entendu, ne préjugeant en aucun cas le fond, et n'engageant que le rédacteur de la notice, non l'opinion, future, de l'ensemble des CAHIERS.

CHATEAUX EN SUEDE

Avec ces *Châteaux*, Vadim a réalisé son meilleur film depuis *Sait-on jamais* ; Françoise Sagan qui, à l'exception de Preminger, n'est pas gâtée par ses metteurs en scène, n'a pas lieu de se plaindre : on goûte à la pro-



Georges Franju : *Judex* (Francine Bergé).

jection du film un plaisir égal à celui de la pièce.

La nature de ce plaisir est cependant différente ; car cette pièce, *vue* par Vadim, recèle un je ne sais quoi d'insolite et d'acide qui lui donne son vrai visage. L'apport personnel du réalisateur est considérable, et aussi bien au niveau du scénario : visiblement, le sujet l'a emballé, et il a retrouvé, comme par enchantement, les qualités proprement scéniques qui nous avaient touchés dans ses premiers films : Monica Vitti est somptueusement mise en valeur, et Françoise Hardy fait des débuts très prometteurs. Bref, un divertissement de haute qualité. — J. D.

JUDEX

Ou le retour aux sources : c'est, plus que jamais, le plan, l'*image* qui guide le film, c'est *sa* logique qui commande les péripéties. C'est-à-dire que toute remarque est vaine, qui ne tiendrait pas d'abord compte de ceci : le blanc et le noir, leurs nuances, leurs contrastes, leurs jeux et combats, tel est bien le sujet de *Judex* — mais sans renvoi ou référence à quelque au-delà ou signification abstraite, dans leurs apparences seules, et celles dont ils vêtent les choses. De ces silhouettes obscures grimpant le long d'un mur baigné de projecteurs, rien à déduire, mais contempler leur inexorable montée ; de ces oiseaux-humains, nulle métaphysique, mais suivre le rituel d'une cérémonie inconnue, dont l'ordre est justement (comme on le voit, au fur et à mesure) de s'ouvrir par une colombe empoignée et de finir par la mort : vraie là, puis fausse, mais vraie résurrection, comme Edith Scob au fil de l'eau est une vraie morte et une fausse noyée, puis le contraire.

Rien que les apparences, mais toutes dans le mouvement même de leur apparition, de leur naissance, de leur *invention* : secret à l'origine du cinéma, qui est ici comme s'il ne s'agissait pas désormais d'un secret. Mais en même temps, notre étonnement devant lui : Franju est à la fois celui qui, par science, le retrouve, et le moderne qui le sait perdu — et s'étonnant de son pouvoir, l'épiant, l'affirmant enfin dans ce scrupule. — J. R.

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Pierre Biesse, Pierre-Richard Bré, Jean Domarchi, Jean Douchet, Pierre Kast, André-S. Labarthe, Axel Madsen, Jacques Rivette et François Weyergans.

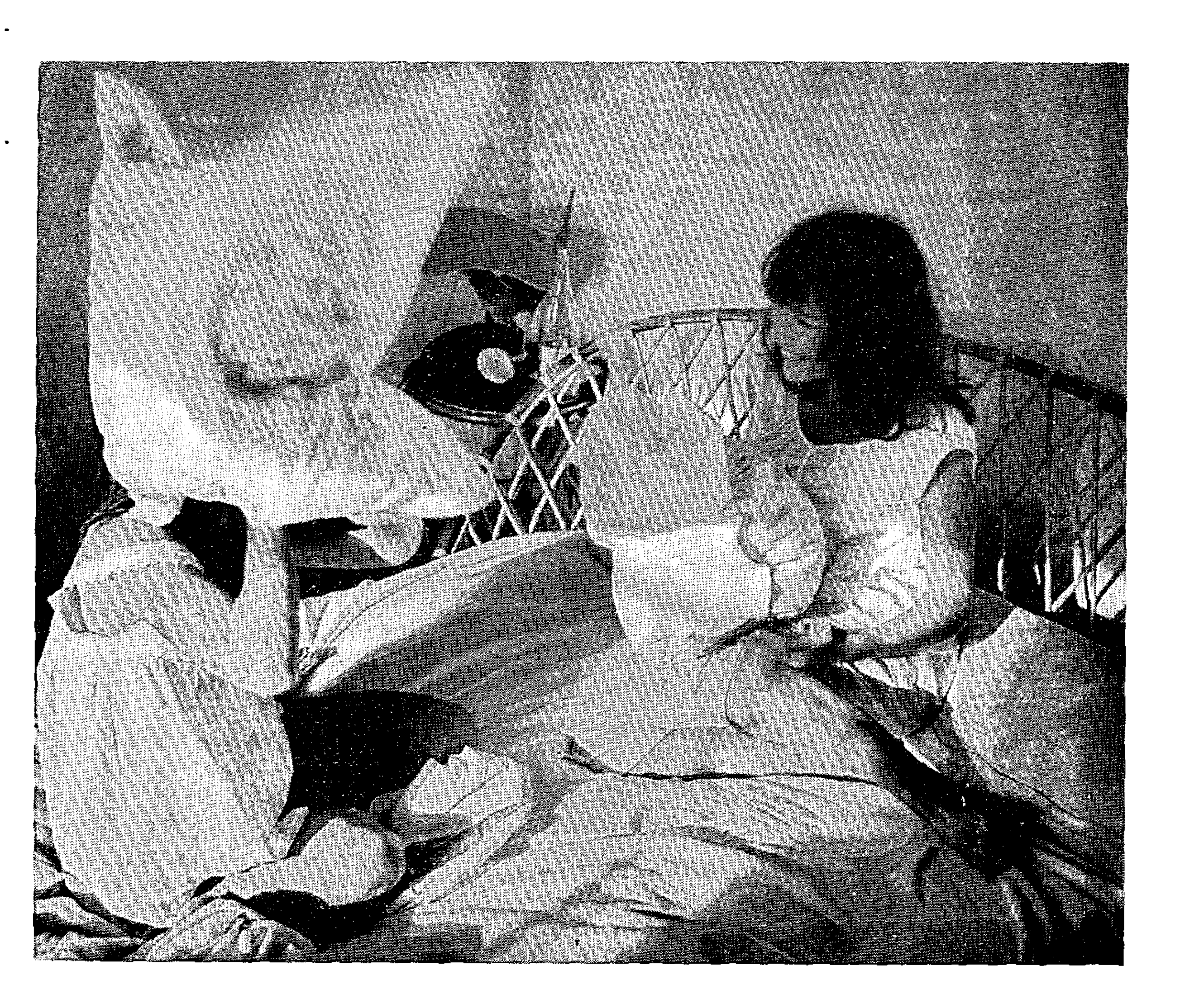
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Bernard Dort	Jean Douchet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Adieu Philippine (J. Rozier)	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★
Muriel (A. Resnais)	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★	★★★
Le Feu follet (L. Malle)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★	★★	★	★★★	★★★
Donovan's Reef (J. Ford)	★	★	★	★★	★★★	★	★★★★	★★★	★★★★	★
Vacances portugaises (P. Kast)	★★	★	★★	★★	★	★★	★★	★★★	★★	★
L'Aîné des Ferchaux (J.-P. Melville)	★★★	★★	★★★	★★★	★	★★	★	●	★★	●
Codine (*H. Colpi*)	★★★	★★	★★	★★	★	★	★	●		★★
Tout ce que le ciel (D. Sirk)					★★	★		★		
Irma la Douce (B. Wilder)	●	★	●	★★			★★★	★★★	★★	●
Germinal (Y. Allégret)	★	★	●	★		●		●		★
Hud (M. Ritt)	●	★	●	★	●	★	●	★		★
Le *Magot de Joséfa* (C. Autant-Lara)		●	●	●				★★		
Hôtel international (A. Asquith)	●	●	●	●		●		★		●
Tragédie optimiste (S. Samsonov)	●	★	●	●		●	●			●
L'Assassin connaît (P. Chenal)	●							●		
Maigret voit rouge (G. Grangier)	●	●								
Crime du Dr Chardin (L. Moguy)		●		●						
Clémentine chérie (P. Chevalier)	●		●	●	●					●

LES FILMS



Poème et plaisir

ADIEU PHILIPPINE, film français de JACQUES ROZIER. *Scénario :* Michèle O'Glor et Jacques Rozier. *Images :* René Mathelin. *Musique :* Jacques Tenjean, Paul Mattei et Maxime Saury. *Interprétation :* Jean-Claude Aimini, Yveline Céry, Stefania Sabatini, Vittorio Caprioli, Davide Tonelli. *Production :* Unitec - Alpha Productions - Rome Paris Film - EuroInternational, 1962. *Distribution :* Exploit-Films.

Le sourire est difficile. — Prenons le sourire : autant le rire est laid dans le cinéma français, autant le sourire m'y semble rare et difficile. En ce sens, j'aurais voulu ne parler que de cœur et de gaieté... On peut croire le sourire anodin. Il l'est à peine « *dans la vie* » ; *au cinéma*, pas du tout. Certes, vous voyez les filles du film sourire *et vous* souriez vous-même ; c'est un délice immédiat, évident, sans gravité, *conséquence* ni problème : pourquoi s'en poser à propos de ce qui n'en pose pas ? On se dit : comme les gens sont heureux dans ce film ; et on parle de réalisme... C'est dire quel décalage, quelle ambiguïté suscitent, dans l'œuvre comme ailleurs, la simplicité même des sentiments ou des situations et l'immédiat des sensations et des sourires.

Comme si *nommer* ce qu'on ressent, *ce* qu'on voit, retenait fatalement d'y penser, évitait d'y accorder trop d'importance ou d'attention. Comme si cela allait, après tout, de soi. (A-t-on souvent vu, depuis *Eléna et les hommes*, des « personnages », des êtres heureux, ou simples, ou joyeux, dans un film français ?) Comme s'il suffisait enfin que les gens soient (ou puissent être) heureux dans la vie, pour l'être ou le paraître tout immédiatement au cinéma. Même quand c'est le cas, le passage à l'art n'est pas si simple que ça.

Mais cette sorte de tour de passe-passe que font les spectateurs (et la Presse) devant *Adieu Philippine* prouve au moins le pouvoir toujours entier du cinéma, et celui du classicisme : je m'émerveille qu'on puisse mettre avec aussi peu d'efforts et de réserves une œuvre *sur le même plan* que la vie. Et je suis ravi qu'on dénomme « réalisme » le miracle de montrer, *une fois*, sur un écran ce qui est rare sur les écrans et *plus rare encore* dans la vie. Je veux bien qu'*Adieu Philippine* soit un film « réaliste », comme on le répète de tous côtés : il montre non la vie que vous vivez ou croyez vivre, mais celle que vous rêvez. Le cinéma n'est pas perdu, il reste le lieu des identifications et des mythes. A celui de l'héroïsme, simplement, s'est substitué aujourd'hui celui du bonheur.

Le classicisme est encore plus difficile. — Tout se passe enfin comme si de telles dispositions au bonheur, à la simplicité, à la joie, etc., étaient courantes et familières tout à la fois au cinéma français et aux Français. (Je note au passage que c'est peut-être là cette « *adéquation entre cinéma et société* » qui semblait introuvable avec *Muriel*, adéquation non dans la réalité ou le réalisme, mais dans le rêve ou la poésie). Alors qu'elles sont, bien entendu, exemplaires par leur exception. (Tant je m'assure que, sinon Renoir et Rozier, rien ne respire vraiment dans le cinéma français). Ce qui nous renvoie à Claudel : se vérifie une fois de plus un des principes de l'art qui se trouve exposé bien plus génialement au début du « Soulier de satin », que ce qui est simple (c'est-à-dire ce qui est difficile), que ce qui est immédiat (c'est-à-dire ce qui est profond) passe non pas inaperçu (il ne s'agit pas d'*apercevoir* mais de percevoir), mais pour le contraire, la simplicité *considérée* comme ordinaire et l'immédiat comme naturel. « Dans la vie », c'est bien souvent le cas, ce devrait plus souvent l'être. Au lieu que « dans l'art », pourrait-on croire, c'est le sommet de la recherche, le couronnement de l'effort judicieux, l'ambition même et la plénitude du classicisme, qu'on vise et qu'on parvienne au simple, que ce soit difficile et que cette difficulté permette précisément de retrouver ce « naturel » (dont la vie la première nous prive). Que les grands sentiments soient les plus élémentaires ; que les rapports les plus construits, les plus forts, les plus graves, nous soient donnés comme immédiats et sans histoires. Que ce passage enfin soit exemplaire par son effacement, que rien ne le souligne, ni ne trouble cette transcendance qui est le comble du classicisme et le sommet de l'art. A ce sommet, en même temps que Gustave Flaubert, je vois Jean Renoir et Jacques Rozier.

Le réalisme est rassurant. — Ayant l'air de parler d'autre chose, j'ai parlé aussi, sinon surtout, de ce réalisme qu'on attribue unanimement (je veux dire la Presse) à *Adieu Philippine*, avec des épithètes aussi diverses que « poétique », « picaresque », etc. Eh bien ! *Adieu Philippine* montre que le réalisme n'existe pas. Du moins en art. Parce que, si le cinéma est le miroir ou le reflet d'une réalité, ce n'est, de toute façon, et sur le plan le plus simple, pas celle que nous vivons. C'est celle (cf. plus haut) que nous souhaiterions vivre et rêvons, du moins dans la mesure où nos rêves visent au bonheur plutôt qu'au Fouquet's, mais je n'en *suis pas* sûr, et c'est pourquoi *Adieu Philippine* n'est pas un film réaliste, parce que Jacques Rozier et Jean-Claude Aimini nous parlent d'un bonheur oublié et à venir, que leur démarche (sans qu'ils s'en aperçoivent trop, j'espère) est ontologique, qu'ils nous parlent de la fin mieux que des moyens ; qu'elle est aussi phénoménologique, puisqu'ils nous offrent de goûter les choses et *le monde* et de les saisir dans leur existence même (et c'est aussi pourquoi, comme d'habitude, dans tout ça, ça n'est pas la philosophie qui est en *cause ou en exergue*, mais le cinéma).

En fait, *Adieu Philippine* est un poème,



Jacques Rozier : *Adieu Philippine* (Yveline Céry, Stefania Sabatini).

tandis que le réalisme est rassurant. Il n'existe pas mais on le fait exister : c'est un réflexe de défense. Vous, moi, pris entre l'art et la vie, ni tout à fait dans l'un ni tout à fait dans l'autre, objets et sujets des deux, il faut bien que nous nous raccrochions à ce que nous savons encore des deux, il faut bien que nous les rapprochions et les mêlions pour nous y retrouver un peu. Le réalisme est le lieu de ce mélange et de cette protection. Il y a dans le concept de réalisme la présupposition d'une contingence du réel à nous, qui nous permet de nous garder d'une trop grande contingence au réel. C'est rassurant. Tandis que, c'est bien connu, art et réalité seraient plutôt inquiétants. Aussi l'évidence d'*Adieu Philippine,* celle même du poème, passe-t-elle inaperçue.

Partage de minuit. — De ce poème, s'il faut des exemples, qu'ils soient les deux nuits d'épreuve pour les filles, la guêpe sur la plage, le départ du bateau. Qu'ils soient donc les plus évidents. Mais la poésie est plus mystérieuse et l'est où nous ne l'attendons pas. Dans les petits moments aussi bien que dans les grands d'un film troublant par sa limpidité. *Adieu Philippine* allie l'évidence au mystère et propose ainsi du cinéma ses deux faces, la claire et l'obscure, les reliant et montrant comment évidence et mystère se répondent et se renvoient à leur identité profonde. Une fois mené le mystère à son évidence et l'évidence à son mystère.

Car il ne faut pas chercher très loin pour vérifier cette inversion. Nous la pratiquons de façon quotidienne. Notre obstination nous impose le mystère familier et l'évidence insensible. Pour le mystère, c'est comme s'il échappait par sa proximité même et s'effaçait du fait de sa profondeur. Je veux dire le mystère rencontré chaque

jour, et qui ne le paraît pas : tout l'ordre des choses auxquelles on accède par une sorte de révélation, de disponibilité plutôt, du genre sourire ou geste d'une passante, couleur du ciel, beauté du cinéma... C'est l'inconnu voilé par la neutralité, l'inexplicable sous le masque de la banalité.

Quant à l'évidence, il faut qu'elle soit bien mystérieuse, difficile et lointaine, pour que le mystère nous paraisse chaque fois *tant relever de* l'évidence. D'ailleurs, la conversation, par une redondance impuissante à cacher l'antiphrase, la qualifie volontiers de « frappante », alors que *d'ordinaire elle passe plutôt* inaperçue, qu'il faut un assez long délai à la réflexion sinon à la rêverie pour la reconnaitre (paradoxalement) comme avant tout et tout d'abord *évidente*.

Si je parle de ce qui arrive à n'importe quel coin de rue, c'est que ça arrive aussi à *Adieu Philippine*. Ce que le film propose de plus mystérieux, c'est-à-dire d'original et de surprenant, on s'accorde à l'envisager comme courant et familier, sinon banal. Comme si l'évidence immédiatement donnée dans le film du réel et des situations, du drame, comme si cette exemplaire évidence était la règle habituelle du cinéma. Alors qu'elle en est, on le sait, l'ambition rarement permise. En revanche, la dimension la plus évidente du film, qui « frappe » et doit frapper, alors là pas un mot, point de *remarque*. On passe, comme chaque matin à côté des dimensions plénières de la vie, ici à côté du plus flagrant : le poème, la beauté, veux-je dire, et son mystère, aggravé par ces distractions.

Cette disposition fondamentale à l'inessentiel qui est notre lot devant l'art et la vie, cette incompréhension de l'essentiel n'est pas pour me déplaire. Elle prouve à sa façon qu'*Adieu Philippine* allie bien le mystère à l'évidence (puisqu'on les y confond l'un et l'autre avec leur contraire). Et que le film répond alors à l'essence du cinéma : il faut bien admettre comme une victoire du film sur l'art, que personne ne le considère d'abord sous l'optique spécieuse d'œuvre d'art, mais le voit comme la vie elle-même, avec les inattentions et les applications déplacées que l'on sait, et préfère, comme à la vie son songe dans le film, au film son illusion de la vie.

Songe et réalité d'une nuit d'été. — Car il ne s'agit pas seulement que le cinéma propose du monde une image *où* l'on puisse se plaire et se trouver. Du mythe, il faut qu'il fasse une fable, et renouvelle ainsi l'urgence et la nécessité de cette image. Qu'il justifie et éclaire le besoin *qu'on en a*, et qu'il a lui-même de la donner. L'âge adulte du cinéma est celui d'une réflexion sur l'urgence du cinéma. La condition moderne du cinéma (on peut le déplorer, mais il faut bien le reconnaître), ce n'est certes plus que le mythe du cinéma et le cinéma mythologique coïncident aussi intimement qu'hier. Il faut aujourd'hui à la vie du cinéma que sa démarche même dénonce ou justifie les mythes dont nous vivons et les mythes dont il vit. Mais je n'irai pas chercher les exemples de cette modernité où on s'accorde un peu vite à les trouver. Le cinéma réfléchit sur sa nécessité et l'enrichit depuis longtemps. Vous pensez bien que la modernité n'est pas une question d'années mais d'esprit. Depuis *The Cameraman* ou *Sherlock Junior* de Keaton. Aujourd'hui, puisqu'il faut tenir à cet aujourd'hui, ce serait, plutôt que *L'Eclipse* ou *L'Ange* si souvent proposés, *Rio Bravo* ou *Hatari*, les derniers Renoir, *Les Carabiniers* et *Philippine* que je vois témoigner pour l'*actualité* du cinéma, c'est-à-dire en quoi il nous concerne encore profondément.

Tant une réflexion du cinéma sur lui-même, ses moyens et sa fin, ne peut être autre chose que ce que l'art tâcha toujours d'être, une réflexion sur l'homme. Un appel à l'homme pour qu'il en appelle à l'art. Propos grave, que le cinéma s'occupe de sa nécessité, car il s'occupe ainsi de la nôtre.

Une chose vous presse, on ne sait quoi. Un appel inquiet des profondeurs ? Une menace ? L'aujourd'hui que vous vivez vous échappe. La *vie est ailleurs*. Où ? On ne sait, où vous *voulez*. Ce que la vie nous donne comme la vie n'est que leurre. La société est cette infidèle volonté de puissance qui force et accoutume à oublier l'essentiel. Je veux dire rien, un battement de cœur, un sourire. Je veux dire un drame, le nôtre, celui d'un décalage peut-être irrémédiable. *Mais il ne suffit pas* à l'art de révéler ce doute à l'endroit de nous-mêmes. Le doute n'est à l'art qu'un moyen pour un autre but. Pour une affirmation qui dépasse le doute et le *résolve*. *Ce but* n'a rien de spécialement *divin*. C'est l'art lui-même qui doit et peut s'affirmer au-dessus des doutes, et nous affirme du même coup. Telle est l'urgence de la *poésie* : *d'imposer* comme essentiel ce qui ne le semble pas et se dérobe indéfiniment. Phrase toujours répétée, redite à jamais, et sans que l'essentiel ait changé pour l'homme : *c'est l'homme* encore, ce sujet délaissé. Mais la poésie a bien le temps. C'est pourquoi le cinéma s'en mêle. Je ne crois pas exagérer en imaginant qu'avec *Adieu Philippine, le cinéma* s'avoue d'un coup pour ce qu'il est depuis toujours (mais nous ne le savions pas) : prophétique.

Jean-Louis COMOLLI.



John Ford : *Donovan's Reef* (John Wayne, Elizabeth Allen).

A l'Est des Philippines

DONOVAN'S REEF (LA TAVERNE DE L'IRLANDAIS), film américain en Technicolor de JOHN FORD. *Scénario :* Frank Nugent et James Edward Grant, d'après une histoire d'Edmund Beloin. *Images :* William Clothier. *Musique :* Cyril Mockridge. *Montage :* Otto Lovering. *Interprétation :* John Wayne, Lee Marvin, Elizabeth Allen, Jack Warden, Cesar Romero, Dorothy Lamour, Marcel Dalio, Jacqueline Malouf, Mike Mazurki, Jon Fong, Cherylene Lee, Carmen Estrabeau. *Production :* John Ford, 1963. *Distribution :* Paramount.

On aimerait, pour parler de certains films, retrouver la liberté de langage avec laquelle ils furent conçus. La critique de *Donovan's Reef* deviendrait ainsi une nonchalante digression entrecoupée de confidences, de clins d'yeux, de notes au bas de la page. Mais combien toute paresse apparaît laborieuse face à celle de Ford, qui n'est pas, on le sait, renoncement ni impuissance, mais accomplissement et sérénité. Le roi se divertit : il retourne à ses sources, s'en abreuve, parle de ce et de ceux qu'il aime, sans afféterie comme sans complaisance ; il connaît la même vieillesse heureuse qu'un Matisse, un Bonnard, un Renoir père ou fils. La couleur et la ligne sont plus pures que jamais, une fois leur support avoué comme prétexte à une désinvolte virtuosité. Virtuosité qui ne se nourrit pas d'elle-même, ni ne cherche :

qui trouve. *Et la beauté qu'elle trouve* ne se traque ni ne se courtise ; elle n'est affaire de cadrages ni de « formes » : elle est là, à portée de la caméra, reste à la voir et à la montrer. Charnellement, comme la montre Ford, avec brutalité et délicatesse, simplicité et profondeur.

L'âge a rejeté tous les pièges de la singularité. Matisse, la barbe blanchie, revient aux nus de sa jeunesse, sans l'apparente *sûreté* du dessin, que sa fougue ancienne croyait être le privilège d'une insolente affirmation de soi. L'insolence s'est réfugiée dans le tremblement surveillé de la ligne, qui se met alors à rêver, au mépris des lois comme au mépris de leur violation. Et le vieux cinéaste ne prend plus la peine d'enraciner son rêve, de le justifier. Juste de le peindre, et de se peindre à travers lui, et l'amitié avec, et le prix du bonheur. Les nus de Ford, ce sont les lieux communs, les conventions retrouvées qu'il contribua, après Griffith et avec Hawks, à élever à une dignité mythologique. D'autres sont venus, qui s'y exercèrent : les reprendre à son compte pour en montrer la vitalité, dire tout son passé rajeuni par un laisser-aller, un laisser-filmer de grand seigneur, voilà *Donovan's Reef,* qui exige de nous la même jeunesse, alors que nous sommes peut-être nés vieux.

Il y a d'abord tout ce qu'on devine, en filigrane au film achevé : un autre film, vacances polynésiennes avec les vieux copains, comparables sans doute aux vacances africaines de Hawks. La ferveur s'en communique aisément, on déplore brusquement la salle obscure, on préférerait aussi batifoler et filmer au soleil, et Ford nous donnerait raison, car son œuvre proclame que le whisky ou les filles, c'est bien sur un écran, mais c'est mieux dans la vie. Une invitation au voyage. Mais le monde est là, les vacances ne durent. Alors, au sens où Barthes a pu dire que la littérature était l'Utopie du langage, on réalise que cette *Taverne* est l'Utopie du regard. Le ciel et la mer trop bleus, les collines trop vertes, un paradis conventionnel où le temps et les bagarres ne blessent pas, réduits à leur trompeuse chorégraphie. Dans la nostalgie qui sourdement se fait jour, nous avons reconnu l'esthétique de la *comédie musicale :* tout y devient mélodique, les « accidents » qui, ailleurs, perturberaient le cours naturel du récit, participent aussi de l'harmonie de l'ensemble. Ici, le vieillard se dissimule mal : trop d'harmonie pour ne point cacher quelque secret pincement de cœur, trop de joie pour ne pas être le regret de la joie. Ce spectacle mythologique révèle alors ses contradictions. Quand Ford s'attachait à montrer des itinéraires (*The Long Voyage Home, Stagecoach, The Searchers*), il aimait à dévoiler, à travers la lassitude soudaine de ses héros fatigués des vains cheminements, leur doux espoir d'un refuge. Lorsqu'il peignait au contraire l'intimité, la vieillesse, le retour au décor de l'enfance (*Le Soleil brille pour tout le monde, L'Homme tranquille, Quand se lève la lune, La Dernière Fanfare*), il laissait percer par endroits, en ses personnages au repos, la nostalgie de l'espace ou de l'action. Dans *Donovan's Reef,* l'action abandonne sa réalité pour devenir son propre simulacre, bagarres rééditées à dates fixes, comme l'anniversaire des deux héros ; ceux-ci transportent leur Irlande avec eux, qui est moins une patrie qu'un état d'âme, un tempérament. Ici, une fois de plus, Ford sacrifie à son goût du *collage :* la veine burlesque qui le poussa, dans *Four Men and a Prayer,* à faire se bousculer tous les lieux du globe en une farandole de cartes postales, trouve un répondant plus intime. La Polynésie, l'Irlande, deux conventions dynamitées par leur inattendu rapprochement. Ce postulat, gag en lui-même, en appelle d'autres, qui y fleuriront tout naturellement. Gags de personnages, gags d'objets, gags de situations, proposent une fête de la couleur et de la lumière dont ils ne détruisent pas le cours nonchalant ; le burlesque renonce à ses vertus agressives pour retrouver un nouvel accord du monde et du rêve. Il n'est plus critique (ou si peu, et si gentiment), mais chante à sa façon l'excès de naturel par lequel le bonheur se rapproche de sa caricature : exaltation des débordements malicieux, des conduites simples où les grimaces d'un vieux bourlingueur rejoignent celles, en hommage involontaire aux premiers crus de notre cher Ozu, de quelques espiègles et eurasiens moutards.

Tant de charme et d'aisance, pourtant, frôleraient l'exercice de style, s'ils ne se tempéraient du soupçon de mélancolie qui suffit à les rendre graves. La photogénie du bonheur, c'est la concordance entre les mouvements d'un être et l'espace, dont il poursuit la respiration. Il fallait à ce monde réconcilié une menace (ou un semblant de menace) qui en mesurerait le prix : c'est, dans une lointaine et bourgeoise capitale, l'héritière guindée qui part en guerre. Artifice de scénario ? Ce par quoi, plutôt, la contemplation de la sérénité se métamorphose en sa découverte.

Jean-André FIESCHI.



Pierre Kast : *Vacances portugaises* (Françoise Arnoul, Michel Auclair).

Le verbe treize

VACANCES PORTUGAISES, film français de PIERRE KAST. *Scénario :* Pierre Kast, Alain Aptekman, Jacques Doniol-Valcroze et Robert Scipion. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* Yannick Bellon. *Interprétation :* Françoise Arnoul, Michel Auclair, Jean-Pierre Aumont, Jean-Marc Bory, Françoise Brion, Catherine Deneuve, Jacques Doniol-Valcroze, Daniel Gélin, Michèle Girardon, Barbara Laage, Françoise Prévost, Pierre Vaneck, Bernard Wicki. *Production :* Jad Films, 1963. *Distribution :* Cocinor.

Les préoccupations de Pierre Kast, la manière même dont il les définit et nous les communique, et le ton qui est le sien, tout cela ne va pas sans quelques contradictions, à première vue. Par exemple, son propos le plus apparent et le plus profond à la fois, qui est d'établir ou réclamer des relations « nouvelles », « différentes » entre hommes et femmes, bref, propos « moderne », Kast le prononce d'une manière toujours très surveillée, discrète, difficile à cerner, rétive à l'examen : quelqu'un veut-il décortiquer telle séquence, il ne pourra guère retenir qu'un découpage « traditionnel ». Les films de Kast offrent d'abord des surfaces lisses qui ne manquent pas de glisser entre les doigts. Ils jouent, dans le cinéma français contemporain, le rôle de ces *objets difficiles à ramasser* que Cocteau privilégiait dans le catalogue des farces et attrapes. Kast, c'est un peu la jonction de l'ancien et du nouveau, et ses films sont à cheval sur deux mondes, ou mieux, deux mondes s'y chevauchent.

Simple problème de génération ? Mais ce point serait d'un mince intérêt s'il ne conduisait à parler de l'homme : car la contra-

diction entre les *deux mondes* est aussi celle, intérieure, de Kast qui nous la livre et peut-être s'en délivre. Affaire d'information : si Kast parle avec simplicité, c'est pour mieux se faire entendre. (Il ne s'agit pas pour autant de simplification). Et cette simplicité semble le retenir dans le monde ancien, alors que le but qu'il poursuit est devant lui, devant nous. Il faut bien qu'une certaine distance sépare la cible du tireur ; à la flèche de se mouvoir de l'un à l'autre. Le spectateur qui accorde trop d'attention à l'un rate l'autre. (Ceci dit pour éviter de réduire Kast à un Gide auteur de science-fiction.) Il y a un mouvement dans l'œuvre de Kast, qui préfère aux cassures du va-et-vient l'assurance de la ligne droite.

Cette ligne droite, cette simplicité, ce classicisme, comme on voudra, c'est aussi un indice du monde qui se fait, apparaissant au milieu de celui qui se défait. Les films de Kast parlent de passages, et du *Bel Age* aux *Vacances*, c'est encore un passage : du récit à la réflexion. Passage aussi de la leçon à la confidence. Ce qu'il y avait, disons de « théorique » et de démonstratif jusqu'à présent chez Kast (mais il tirait de ces défauts quelque vertu), a disparu dans les *Vacances* au profit d'une narration plus libre et plus ouverte, où le cœur et les sentiments trouvent à s'employer, et où l'on débouche dans un domaine que la critique n'ose guère nommer, car elle n'en a pas tout à fait le droit : la vie même de l'auteur. Des films *personnels*, voilà : Kast ne s'occupant que de lui, inspiré dans son cercle, mais là encore, un mouvement assure le passage du singulier à l'universel (Kast cite alors volontiers une petite phrase bien connue). Et ce passage, au moment voulu, devient distance prise par rapport à soi. Cette distance permet le récit. Kast devient son propre ethnologue. Et cette position difficile, où complaisance et attendrissement n'ont aucune part, donne aux *Vacances* un poids qui n'est pas sans troubler, ni émouvoir.

Vacances portugaises confrontent quelques couples amis qui se retrouvent, le temps et l'espace d'un week-end vécu par eux dans une bien enviable demeure. Dans cette petite société, durant ce temps et par cet espace, des réactions se produisent. Encore peuvent-elles être portées au crédit du seul scénario, si l'on s'attarde au principe du film. En réalité, le scénario fournit les fondations sur lesquelles Kast élève, étend son admirable édifice. Car c'est l'architecture qui séduit d'abord, ici. Architecture qui unit ces histoires disparates et empêche le film d'être l'exposé d'une succession de cas. Aussi n'a-t-on jamais la sensation de l'arbitraire, dans l'agencement du récit ; tout s'enchaîne nécessairement, et sans qu'on ait le loisir d'imaginer d'autres chaînons. (L'on pourrait tâcher d'introduire ici les notions de rétension et de protension, qui éclairent autant la succession des films de Kast que leurs constructions propres.) La mise en scène impose ces enchaînements avec un curieux mélange de fermeté et de nonchalance. Kast a mis à son service le découpage dit classique, et les rapports entre les plans deviennent rapports entre les gens. Le changement de plan, qui assure la continuité et la progression du récit (qui concrétise aussi l'idée du transit, de la temporalité), désigne encore l'évolution des personnages, leurs approches, leurs retraits. « *Oublions* les choses, ne considérons que les rapports. » Attitude presque scientifique, et Kast en effet procède avec l'extrême minutie, la prudence, la modestie de l'homme de *science* ; *il fait des* expériences, mais en même temps, il se met lui-même en question, dans l'éprouvette, et son intention finalement n'est pas d'aboutir à un traité, à une formule, Mais à une œuvre. Ou plutôt à un film qui soit un acte : présence de la corne de taureau. (Leiris écrivait : « Tout se ramène, quoi qu'on fasse, à une petite constellation de choses qu'on tend à reproduire, sous des formes diverses, un nombre illimité de fois. » Jamais on n'a mieux distingué la constellation de Kast que pendant ces *Vacances*.)

Mille choses maintenant pourraient être écrites sur les expériences auxquelles se réfère ou conduit l'observation des hommes et des femmes amicalement filmés par Kast. L'expérience du spectateur, entre autres : mêlé à ce groupe et exclu de ce groupe, à la fois (comme, dans le groupe même, Michèle Girardon). Et si chaque acteur ne se débat qu'avec un autre, et lui-même, le spectateur se débat avec tous (encore un pas de fait vers le cinéma de la stimulation). Mais rien n'est résolu, et le spectateur se retrouvera face à lui-même, au bout du compte. Il sera comme le pèlerin de ce temple, en Inde, qui, de salle en salle, est conduit dans une salle plus petite occupée par un seul miroir où il retrouve son propre visage.

La simplicité du récit (comme la simplicité de ce miroir), à laquelle je reviens encore une fois, ne fait pas des *Vacances* un film « simple » opposé à des films « compliqués ». Cette simplicité, qui est aussi celle des derniers films de Bergman, de Bresson, de Godard, de Buñuel, de Resnais, est ce qu'on oppose au doute et à l'impuissance. Elle est recherche, elle est lucidité. Elle appelle une réalité qui sera sans concurrente.

François WEYERGANS.



Billy Wilder : *Irma La Douce* (Shirley MacLaine, Jack Lemmon).

La douce - amère

IRMA LA DOUCE (IRMA LA DOUCE), film américain en Panavision et en Technicolor de Billy Wilder. *Scénario* : Billy Wilder et I.A.L. Diamond, d'après la pièce d'Alexandre Breffort et Marguerite Monnot. *Images* : Joseph LaShelle. *Décors* : Alexandre Trauner. *Costumes* : Orry Kelly. *Musique* : André Previn. *Montage* : Daniel Mandell. *Interprétation* : Shirley MacLaine, Jack Lemmon, Lou Jacobi, Bruce Yarnell, Herschel Bernardi, Hope Holiday, Joan Shawlee, Grace Lee Whitney, Tura Santana, Harriet Young, Ruth et Jane Earle, Susan Woods, Dick Lerner, Herb Jones. *Production* : Billy Wilder, 1963. *Distribution* : Artistes Associés.

Parviendra-t-on jamais à persuader les Français que la représentation de leur pays par les Américains touche à la quintessence du vrai réalisme ? J'en doute, et cela restera un éternel motif de querelle. Les intéressés éprouveront toujours une grande difficulté à comprendre que les *clichés* rendent compte de la vérité aussi bien qu'une photographie des mille détails du quotidien, et offrent l'avantage d'une plus sûre pérennité. Une preuve, au hasard : l'incessante guerre du béret. On reproche aux Américains d'en avoir fait le symbole de la France, mais un seul Français a montré l'importance sociologique et politique de ce couvre-chef : Pierre Prévert,

L'Affaire est dans le sac. Admirons, sans plus disputer, le *réalisme* d'*Irma la Douce*, contre toute attente et, surtout, contre le sujet. Cela tient-il à un certain « parisianisme » du cinéaste viennois, ou aux merveilleux décors de Trauner et à l'amour avec lequel ses assistants et accessoiristes ont rassemblé une foule d'objets « authentiques ». Il ne manque pas une étiquette, pas un cendrier, pas un bouton de porte, et déjà cette minutie quasi viscontienne suffirait à émouvoir, mais l'essentiel se trouve ailleurs, dans une certaine façon d'appréhender, derrière les libertés de la fantaisie, une atmosphère.

L'essentiel, nous le découvrirons d'abord à la surface du trivial, et par le biais d'un point de vue anecdotique dont nous devrions rougir, si une certaine conspiration du silence n'avait escamoté la chose. Au fait, pourquoi reculer devant le commun ? N'a-t-on pas assez reproché à Billy Wilder sa « vulgarité » ? Dans l'hymne au Ventre de Paris qui sert d'ouverture à *Irma la Douce*, il est aisé de lire une profession de foi wilderienne, qui affirme en substance : « Je suis accusé de grossièreté. Tant mieux. Cela prouve que je suis proche de la vie. » En somme, la véritable élégance se moque du bon goût.

Venons-en donc à ce réalisme du second degré, en citant un exemple précis. L'étranger qui arrive en France, de nos jours, est d'emblée saisi par l'ampleur de la présence policière dans notre société. Autrefois, pour satisfaire notre goût des émotions fortes et notre passion de l'uniforme, nous étions contraints d'aller en Espagne (ce n'était pas la seule nation à disposer d'une telle attraction, loin de là, mais la plus proche pour les Français). En remontant les Champs-Elysées, maintenant, on a quelques chances de ressentir le même frisson. C'est meilleur marché, mais l'implantation à domicile de ce plaisir risque fort de nous rendre encore plus casaniers. Cette parenthèse close, quel metteur en scène français a révélé la place prise par la police ? Qui oserait présenter un flic imbécile ou corrompu, comme le fait Billy Wilder avec pertinence ? Et lorsque l'agent Nestor Patou dégaine son pistolet, et menace de vider le chargeur sur les prostituées qui le tournent en ridicule, ne se cache-t-il pas, derrière la grivoiserie freudienne du geste, une allusion à des actes véritables, dont les journaux parlaient au moment du tournage du film ? Sous une apparence de bonasserie paterne, Wilder grince, et il a le droit de le faire, en homme libre. Peu lui importe de savoir si les événements en question étaient dus à un recrutement tendancieux ou à l'excès d'oxyde de carbone (facteur bien connu de nervosité) dans l'air de Paris, seul vaut le résultat. Un artiste passe par là, hume l'ambiance, et traduit son impression. Rien de plus juste. Nous aurions bonne mine, ensuite, si nous nous avisions de lui reprocher « l'invraisemblance » de ses macs à rouflaquettes et de ses filles dévêtues comme au Lido !

Trêve sur ce chapitre : je ne me dissimule pas que monter en épingle certaines incongruités, c'est avouer un mauvais goût regrettable. Voilà bien le risque à courir, avec un homme que le mauvais goût n'a jamais rebuté. La complaisance, la grâce, la préciosité, le bon ton lui demeurent également étrangers. La photo de Joseph LaShelle est une splendide réussite, de bout en bout, mais ne donne jamais dans le pictural ou le joli. Les qualités d'*Irma la Douce* évoquent plus la robustesse manuelle que des envols féeriques. Même dans les heures de charme et de beauté, Wilder garde les pieds sur terre. Ce pragmatique ne veut pas s'en laisser conter, et cette résolution explique le malaise de ses prétendues comédies, où un cochon sommeille toujours quelque part. Inutile, donc, d'attendre de lui une fête au champagne (ou bien il faudra subir les cotillons), une danse, une musique. *Irma la Douce* est filmée avec un sérieux imperturbable, et sa mise en scène relève du cinéma dramatique, y compris la direction d'acteurs, en dépit de toutes les grimaces.

Dès lors, que signifie le penchant de l'auteur pour les clins d'yeux, la parodie, l'absurde, le *non-sense* ? A cet égard, *Irma la Douce* subit une accélération progressive vers le délire, à partir de la création de Lord X. Il est probable que Wilder cherche à contredire ainsi la « dramatisation » du scénario et de la mise en scène, selon un mouvement dialectique bien naturel. Ce misanthrope, méchant et sceptique individu, n'aimerait pas tomber dans les conventions humaines et l'esprit de sérieux, ce serait accorder une valeur excessive à tout ce qu'il dénonce et méprise. Donc, ses œuvres les plus noires emprunteront l'apparence d'une comédie, voire d'un film « sentimental » (je songe à *Ariane*). Dans cette perspective, *Irma la Douce* devient une sorte de *Sunset Boulevard* drôle, un chef-d'œuvre ambigu, où l'irréel cautionne le vérisme, loin de le fausser.

Ambigu, car dans ce va-et-vient entre la stylisation et le naturalisme, entre le burlesque et le grave, le véritable niveau de lecture du film apparaît insaisissable. Selon notre position, une face détruit l'autre, et

réciproquement. Comme tous les créateurs vraiment modernes, Billy Wilder n'a pu échapper au problème d'une certaine « distanciation », même involontaire. Ce n'est pas une tarte à la crème commode, mais au contraire un motif de déchirement pour chaque artiste. L'originalité de Wilder (et le processus s'impose dans *Irma*) consiste à rendre, pour le spectateur, la décision impossible. On ne sait plus ce qui distancie et qui est distancié. La sottise d'une définition quelconque désigne l'inconfort du spectateur comme un *mobile* fondamental de l'œuvre.

Michel MARDORE.

L'homme des cavernes

L'AINE DES FERCHAUX, film français en Scope et en Eastmancolor de JEAN-PIERRE MELVILLE. *Scénario :* Jean-Pierre Melville, d'après le roman de Georges Simenon. *Images :* Henri Decae. *Décors :* Daniel Guéret. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* Monique Bonnot. *Interprétation :* Jean-Paul Belmondo, Charles Vanel, Michèle Mercier, Andrex, Stefania Sandrelli, Malvina, André Certes, Eddie Somers, Ginger Hall, Jerry Mengo. *Production :* Les Spectacles Lumbroso - Ultra Film, 1962. *Distribution :* Ufa-Comacico.

Et, tout d'abord, il faut approuver J.-P. Melville lorsqu'il déclare que *L'Aîné des Ferchaux* est, de tous ses films, celui qu'il juge le plus personnel. Et il ajoute : si je disparaissais, ce serait mon testament. Cette affirmation est non seulement vraie au niveau de la mise en scène, mais surtout du scénario. Du roman de Simenon, Melville n'a à peu près rien gardé : ni la psychologie des héros, ni le décor, ni les péripéties, ni l'épilogue. Les simenoniens fervents pourront le déplorer ; pour ma part, je suis trop curieux de l'univers de Melville et de son Amérique pour me sentir lésé. D'ailleurs, la critique de scénario est trop stérile pour nous retenir plus longtemps.

Allons à l'essentiel : Melville, comme on le sait, se méfie des « messages » et *L'Aîné des Ferchaux* prétend n'en comporter aucun. Melville se veut avant tout un Barnum, et critique vertement ses confrères qui font passer les préoccupations d'ordre intellectuel avant celles du spectacle. Mais il n'est pas interdit de retrouver dans le dernier film de l'auteur de *Bob le flambeur* certaines obsessions familières, certains leit-motive en vertu desquels on peut le considérer justement comme un auteur. Et j'ajoute qu'il n'est nul besoin de connaître personnellement Melville pour être touché par les rapports entre ces deux forbans. Ces rapports déconcertants rappellent par leur texture un schéma qui est familier à la philosophie moderne. Il s'agit bel et bien d'une lutte pour la reconnaissance. Belmondo cherche à être reconnu par Vanel comme l'un des siens. D'où certaines manifestations de prestige répondant à certaines épreuves qui lui sont imposées. Belmondo obtient cette reconnaissance, et à partir de ce moment, le film bascule. Le vieux, malade ou qui joue à l'être, devient tyrannique à l'égard du cadet. On dirait l'histoire d'un vieux ménage, où les scènes alternent avec les réconciliations, et où le chantage et le mensonge jouent leur partie habituelle.

Paradoxalement donc, Melville, qui se défend d'être un intellectuel, retrouve sur un mode mineur un des schèmes favoris de la philosophie contemporaine. Sans doute, la lutte pour la reconnaissance dont il s'agit ne revêt en aucun cas un aspect tragique. Ce combat est fait de ruse plutôt que d'affrontement brutal, mais la mort du vieux Vanel décide du sort de Belmondo. Il devient Vanel à son tour, et on peut être assuré que sa vieillesse ressemblera trait pour trait à celle de son modèle.

Melville, contre son gré peut-être, exprime une conception de la vie, mais cette conception nous est donnée de surcroît. Elle découle du spectacle sans en commander l'ordonnance. L'univers de Melville est sans nul doute celui des mauvais garçons, mais ces mauvais garçons participent d'une mythologie moderne dont Melville est le chantre. C'est le lieu ici d'insister sur un point essentiel : le film a, pour moi, une valeur de manifeste. Au cinéma moderne (Bergman, Antonioni, Resnais), qui cherche à s'émanciper du cinéma américain, Melville oppose un retour au classicisme américain (ce n'est pas pour rien que les Etats-Unis sont le lieu principal de l'action), et je



Jean-Pierre Melville : *L'Aîné des Ferchaux* (Charles Vanel, Jean-Paul Belmondo).

pense que cette option est plus fructueuse que l'autre car, en fin de compte, le cinéma est avant tout *aventure physique* plus qu'*aventure intérieure.* Les conflits moraux n'ont de sens que s'ils se développent à travers des oppositions physiques (cf. Ford, Hawks, Kazan, Aldrich, etc.), et non par le discours.

« L'amour », disait Chamfort, « est le contact de deux épidermes. » Le cinéma aussi. Il n'accède aux valeurs universelles qu'en partant du *sensible* (ou de l'immédiat), alors que la démarche inverse (partir des contenus de conscience pour aboutir au sensible) revient à un échec (cf. *L'Avventura* et *Le Petit Soldat*).

A l'égal des grands américains, Melville a le sens des rapports physiques. Il voit qu'au départ les rapports humains sont une question de peau, et qu'ensuite, ils s'idéalisent : on trouve toujours des prétextes moraux, donc généraux, pour exprimer son attirance ou son dégoût de l'autre, et c'est le domaine propre du cinéma d'exprimer l'incarnation de ces rapports par des acteurs (ou des actrices) qui représentent des types généraux d'humanité.

Mais l'hommage au cinéma américain ne tient pas seulement chez Melville à un accord fondamental sur la destination du cinéma. Il tient tout autant à un sens de la *mise en scène*, qui est le corollaire de cette conception spectaculaire et physique du septième art. L'itinéraire, la fraternité virile ne peuvent se matérialiser que si l'on connaît les ressources du cadrage et, plus généralement, du découpage. *Je dirais volontiers* de Melville ce que l'on disait de Claude Monet : *ce n'est* qu'un œil, mais quel œil ! Il sait détecter l'essentiel, il sait surprendre un regard, un geste, mettre en valeur un détail du décor ou une attitude ; c'est un spectateur terriblement exigeant.

A l'instar de l'homme du Mythe de la Caverne, le spectateur de cinéma se contente d'apparences. Mais, quand ces apparences sont aussi délectables, le soleil du cinéma-vérité ne peut plus l'aveugler.

Jean DOMARCHI.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Conte de Noël

ALL THAT HEAVEN ALLOWS (TOUT CE QUE LE CIEL PERMET), film américain en Technicolor de DOUGLAS SIRK. *Scénario :* Peg Fenwick, d'après le roman d'Edna L. Lee et Harry Lee. *Images :* Russell Metty. *Musique :* Frank Skinner. *Montage :* Frank Gross. *Interprétation :* Jane Wyman, Rock Hudson, Agnes Moorehead, Conrad Nagel, Virginia Grey, Gloria Talbot, William Reynolds, Jacqueline de Wit, Charles Drake, Alex Gerry. *Production :* Ross Hunter, 1955. *Distribution :* Universal.

Nous retrouvons dans ce film, datant de 1956, ce refus d'un réalisme prosaïque qui caractérise Douglas Sirk, refus auquel il devait de plus en plus sacrifier : ses mélodrames les plus échevelés, sous-tendus par un lyrisme décadent (*Ecrit sur du vent*) ou par un traitement paroxystique de la littérature populaire (*Mirage de la vie*), doivent évidemment plus leur existence au choc agressif des couleurs voyantes et au goût d'une théâtralité exacerbée dans le jeu des acteurs, qu'à la vérité des situations ou à la rigueur de leurs scripts. Sirk se signale donc à nous par la manière dont, à force d'esthétisme et de préciosité, il excelle à faire déboucher sur un certain onirisme les plus redoutables conventions. Si, dans ses films « achevés » (*Le Temps d'aimer* ou *La Ronde de l'aube*), il parvient à un équilibre très personnel, mélange de violence théâtrale et des grâces un peu désuètes d'un miniaturiste, ses réussites mineures intéressent plutôt par leur déséquilibre, à vrai dire tout aussi personnel : par un écart que sa mise en scène établit, à force d'enluminures de détail et de brefs éclats baroques, vis-à-vis de



Douglas Sirk : *All That Heaven Allows* (Rock Hudson, Jane Wyman).

sujets dont l'apparente banalité autoriserait d'autres auteurs à traquer « le petit fait vrai » et à laisser affleurer le sordide du quotidien. Mais Sirk préfère, de toute évidence, un certain halo d'irréalité aux vertus du naturalisme.

Ainsi, *All That Heaven Allows* possède un canevas éprouvé de presse du cœur, qui nous conte l'aventure d'une veuve, mère de deux enfants (Jane Wyman), tombant amoureuse de son pépiniériste (Rock Hudson), de dix ans plus jeune qu'elle. La petite ville de province où elle réside s'émeut des différences d'âge et de classe sociale, et les oisives se répandent en ragots malveillants. Les enfants eux-mêmes réservent un accueil de glace au séduisant homme des bois. Bonne mère, elle renonce à son amour partagé jusqu'au jour où, la ville et les enfants ayant d'autres chats à fouetter, elle s'aperçoit subitement qu'elle a tout perdu. Elle court donc rejoindre son pépiniériste dans la montagne enneigée où il vit, parmi les sapins aux cimes argentées et les biches peu farouches.

On devine que Sirk se passionne moins pour les sentiments de ses personnages que pour leurs transpositions et leurs variations plastiques, retrouvant son double passé de peintre et de metteur en scène de théâtre : entre l'automne et l'hiver, le temps que les arbres rouges deviennent noirs, il accorde toujours autant d'importance à la tache claire d'une chemise vive sur la neige, ou à caresser cette même neige, la nuit venue et grâce à la complicité de Russell Metty, de ces projecteurs bleutés qui transforment son histoire en conte de Noël. Il cède par ailleurs à une sympathique nostalgie en accusant jusqu'à la caricature les gens de la ville, préservant au contraire de toute sa tendresse la simplicité et la sagesse de ceux qui vivent au contact de la Nature : au guindé de la réception urbaine s'opposent la franchise et la bonne humeur de la soirée au chalet. Naïves démangeaisons rousseauistes qui indiquent le ton de son film : celui d'une découverte et d'une éducation du bonheur. — J.-A. F.

L'art à tics

LE MAGOT DE JOSEFA, *film français en Scope de* Claude Autant-Lara. *Scénario :* Jean Aurenche, Pierre Bost et Bernard Dimey, d'après le roman de Catherine Claude. *Images :* Jacques Natteau. *Décors :* Max Douy. *Interprétation :* Anna Magnani, Bourvil, Pierre Brasseur, Ramon Iglesias, Henri Virlojeux, Gil Vidal, Maryse Martin, Christian Marin, Sophie Réal. *Production :* S.O.P.A.C. - Raimbourg - Star Presse - Arco Film, 1963. *Distribution :* Valoria Films.

Claude Autant-Lara a du tempérament. Le tempérament (il y avait au moins cela dans *Le Meurtrier*, pour raté qu'il fût, et il y avait d'abord cela dans les deux meilleurs films de l'auteur : *Les Régates de San Francisco* et *Tu ne tueras point*), ce n'est pas tout, mais c'est quelque chose. Le débondage à grain de folie, au-delà de la vulgarité, degré premier, confère de la vertu aux obsessions, ressassements et (au sens noble du terme) tics.

Aussi bien est-ce de tics qu'est faite (proportions gardées) l'œuvre de John Ford, et il n'est que d'évoquer, par exemple, les rustres d'Autant-Lara, pour voir que, de tous ceux que nous proposa le cinéma français (Dieu sait s'il nous fit souvent le coup, et récemment encore...), ils sont les seuls qui se trouvent participer quelque peu de la sublime sous-humanité des péquenauds fordiens (*Tobacco Road*, etc.), eux-mêmes apparentés à ceux de (*Partie de campagne* ou *Southerner*) Jean Renoir. Sans parler des *Carabiniers* de Jean-Luc Godard.

Tics et obsessions d'abord (entre autres, inévitable, la religion, aussi indispensable à Autant-Lara qu'à Ford l'armée), et le reste (une fois trouvé le scénario où les mettre) finira bien par venir. De fait : ce sont éléments qui parviennent à supporter l'œuvre, portés eux-mêmes par la vigueur d'une théâtralité paroxystique, chez nous exceptionnelle.

Le Magot de Joséfa est donc un des meilleurs (les voici trois) films de Claude Autant-Lara, où Magnani est sublime et où Bourvil, dans l'effacement appuyé, ne réussit pas moins que dans la frénésie masochiste. Il est sans doute ce que nous avons de plus comparable à Jerry Lewis, créature qu'Autant-Lara aimerait sûrement diriger (il est vrai qu'il se dirige fort bien lui-même) : le résultat serait pour le moins curieux.

Bref (et s'il faut classer, donc schématiser), nous dirons qu'entre les premières et les dernières vagues, entre les primates et les intellectuels, Autant-Lara représente le précieux chaînon qui trop nous manqua. Toute la question est maintenant de savoir s'il pourra, à partir de cette lignée encore mal dégrossie, eugéniser l'aboutissement de plus parfaits rejetons. — M. D.

La corde sensible

TWO FOR THE SEASAW (DEUX SUR LA BALANÇOIRE), *film américain en Panavision de* Robert Wise. *Scénario :* Isobel Lennart, d'après la pièce de William Gibson. *Images :* Ted McCord. *Décors :* Boris Leven. *Musique :* André Previn. *Montage :* Stuart Gilmore. *Interprétation :* Robert Mitchum, Shirley MacLaine, Edmon



Robert Wise : *Two For the Seasaw* (Robert Mitchum, Shirley MacLaine).

Ryan, Elizabeth Fraser, Eddie Firestone, Billy Gray. *Production :* Walter Mirisch-Argyle - Talbot, 1962. *Distribution :* Artistes Associés.

Deux sur la balançoire n'apporte aucune révolution, confirme le « léché » du style Robert Wise (ce parfait héritier de l'Hollywood des années trente), porte à son paroxysme, malgré de timides audaces de dialogue, une sentimentalité qui, depuis Griffith, n'a cessé d'imprégner le grand public américain. D'où vient pourtant le charme si particulier du film, cette façon insidieuse qu'il a de jouer sur nos nerfs et notre sensibilité ?

Wise n'a pas triché sur les conventions du genre par des artifices techniques qui, chez lui, trop souvent, masquent ses propres incertitudes quant au sujet ou aux acteurs. Il a pris une pièce synthétique de William Gibson : condensé de tous les clichés à la mode sur la détresse des cœurs solitaires perdus dans la grande ville. Il a choisi deux acteurs parfaits, rodés par une longue expérience des studios, jouant comme de mémoire leurs thèmes et variations. Lui, Robert Mitchum, fatigué par tant d'aventures sans issue; elle, Shirley MacLaine, heureuse de cette carte blanche enfin donnée pour recréer son propre idéal, l'intellectuelle bohème et fofolle.

Parler à l'infini, pour ne rien dire, est une tradition de l'écran, de la scène, du roman, de la vie américains. Sentiment que chaque seconde qui passe emporte à jamais un secret et que peut-être mieux vaut se donner l'illusion que tout tient, tout a un sens. La psychologie est une importation européenne, seule l'action doit nous guider. Quand cette dernière est impossible, pour quelque raison que ce soit, qu'on se retrouve seul à seul avec son propre néant, la logorrhée paraîtra une issue.

Pour filmer ce déluge de mots, Robert Wise a choisi le scope, qui accentue la solitude des deux héros. Les éclairages détachent leur présence dans le décor, épaississent les traits, semblent conférer un poids

supplémentaire de réalité aux choses et aux êtres. Misère dorée, pourtant, nous sommes en plein Hollywood, au cœur d'une mythologie toujours renouvelée de la bonté naturelle des êtres que seule la société empêche de s'épanouir. Mitchum et MacLaine sont bien des victimes, leur passivité n'est jamais contestée. On croirait presque qu'ils ont été mis sur terre uniquement pour se bourrer le crâne du matin au soir.

Plus qu'un véritable film, *Deux sur la balançoire* est la nostalgie d'une époque révolue, le rendez-vous manqué d'un metteur en scène, moralement, d'avant 1940, avec des mythes et une forme de sensibilité aujourd'hui dépassés par l'évolution de la société américaine. Ultime spécimen d'un art qui fut grand avec Frank Borzage et le Cukor de *Vacances,* qu'aujourd'hui l'atome, la drogue, la « nouvelle frontière » ont définitivement enterré. — L. Ms.

Les voies blanches

CODIN (CODINE), *film* roumain en Eastmancolor d'HENRI COLPI. *Scénario :* Yves Jamiaque et Dumitru Carabat, d'après l'œuvre de Panaït Istrati. *Images :* Marcel Weiss. *Décors :* Marcel Bogos. *Musique :* Theodor Grigoriu. *Interprétation :* Alexandre Virgil Platon, Razvan Petresco, Françoise Brion, Nelly Borgeaud, Germaine Kerjean, Maurice Sarfati. *Production :* Bucaresti - Como Films - Les Films Tamara - Unifilm, 1963. *Distribution :* C.F.D.C.

Henri Colpi n'a pas fini de nous surprendre : bien que la participation française à *Codine* soit importante, ce film doit être nationalisé roumain à part entière, tant son auteur a parfaitement copié le style en honneur dans les pays de l'Est. Le décalque est réussi au point que l'Eastmancolor, tiré pourtant par les laboratoires de Saint-Cloud, a pris les dominantes ocrées et les nuances pastel du Sovcolor ! Chaque image est d'ailleurs fignolée comme un tableautin, une délicate vignette ; dix ans plus tôt, je gage que cela aurait fait sensation, de même que le soin de la mise en scène, qui semble réglée au millimètre.

Reconnaître cette qualité, c'est aussi condamner le réalisateur. Le mimétisme qui intègre *Codine* au cinéma de l'Est le charge de tous les défauts dont ce cinéma est accablé. Défauts liés à l'académisme des écoles de cinéma, et que l'on retrouve en Occident chez les cinéastes de « style IDHEC » : grosso modo, ceux-ci croient toujours à la beauté *a priori* d'un « langage cinématographique », alors que le cinéma se montre d'année en année plus mystérieux, et moins saisissable dans son essence. Cette foi naïve justifie la conviction de Colpi ; mais c'est toute une conception du cinéma qui prouve par là ses limites, et le dialogue semble impossible, qui permettrait d'accomplir l'indispensable bond en avant. N'en parlons plus.

Moins excusable est la mièvrerie insidieuse du ton, malgré quelques beaux éclats ; le film ne parvient jamais à communiquer cette magie d'une chronique de l'enfance, telle qu'elle est revue à travers le voile du souvenir. Il choque par l'apprêt de sa joliesse, et tous les personnages donnent surtout le sentiment d'être venus en représentation et de ne pas exister entre leurs « entrées ». Le sujet y gagne une belle apparence de gratuité, en accord avec la gratuité de l'esthétique qui le matérialise sur l'écran.

Car, de même que pour *Une aussi longue absence,* on peut se demander où Colpi souhaite en venir. A-t-il essayé, en peignant l'amour d'un homme et d'un enfant, de faire « Les Dimanches de la Comorfoca » ? Que représentent pour lui l'exotisme relatif de la Roumanie, et ce pittoresque social de l'époque 1900 ? Comme lors de son premier film, il est délicat de trancher si cette imprécision du dessein masque le vide ou, au contraire, un propos trop subtil. Jusqu'à plus ample information, il ne restera qu'à détacher les « beaux morceaux », cinq minutes par-ci, deux minutes par-là, selon le goût de chacun, et en recherchant la portée inconsciente de l'œuvre, son invisible finalité. Je discernerai pour ma part chez Colpi un certain sado-masochisme de la douceur et de la générosité, et n'en veux pour preuves que deux scènes, où se mêlent l'insolite de la pureté et le trouble de l'érotisme. D'une part, lorsque le bagnard et le jeune garçon deviennent « frères de croix » en incisant leurs bras et suçant réciproquement les blessures, cérémonie barbare se déroulant au milieu d'un somptueux marécage digne des Everglades. D'autre part, les trop brèves images durant lesquelles Codine baigne d'eau-de-vie et masse le corps entièrement nu de la mère de l'enfant, qui présente les premiers symptômes du choléra. Ici, à condition de surmonter les craintes inspirées par l'instinct de conservation, la volupté spécifique de la maladie, surtout lorsqu'on sait l'affection contagieuse et mortelle, chavire l'esprit au-delà de toute mesure. A cause de tels moments, nous attendrons toujours *quelque chose* d'Henri Colpi. — M. M.

(Ces notes ont été rédigées par Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Louis Marcorelles et Michel Mardore.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 11 SEPTEMBRE AU 15 OCTOBRE 1963

10 FILMS FRANÇAIS

Adieu Philippine. — Voir critique de Jean-Louis Comolli dans ce numéro, page 55.

L'Aîné des Ferchaux. — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro, page 65.

A toi de faire, mignonne, film en Scope de Bernard Borderie, avec Eddie Constantine, Gaïa Germani, Elga Andersen, Philippe Lemaire, Noël Roquevert. — Lemmy dure; en attendant sa mort prochaine...

Clémentine chérie, film de Pierre Chevalier, avec Pierre Doris, France Anglade, Adrienne Servantie, Philippe Noiret, Jean Richard, Jacques Dufilho, Michel Galabru. — Toujours le cinéma de papa, maman, la bonne et moi. Avec, de surcroît, l'idée saugrenue de faire un film « humoristique » à partir de personnages qui manquent déjà d'humour sur le papier. La trame (gauloise) de ce néant est faite du fil d'un maillot de bain transparent.

Le Crime du Docteur Chardin, film de Léonide Moguy, avec Yves Massard, Jacqueline Huet, John Justin, Claudio Gora. — Plaidoyer chevrotant contre les expériences nucléaires, plus suspense policier et conflits conjugaux ; hélas, ou tant mieux, *Neuf jours d'une année* avait déjà *tout* dit, et réellement dit ; science sans conscience ne peut justifier artisan sans art.

Germinal, film en Scope d'Yves Allégret, avec Jean Sorel, Berthe Granval, Claude Brasseur, Bernard Blier, Philippe Lemaire, Jacqueline Porel, Simone Valère, Lea Padovani. — Film « historique » : tout le monde a l'air déguisé, et la photo, charbonneuse (comme il se doit), nous ramène quinze ans en arrière. La fidélité de la reconstitution (en Hongrie) accroît la mièvrerie du style, et retire toute portée à une anecdote toujours exemplaire : Zola, depuis Renoir, n'a guère de chance.

Le Magot de Joséfa. — Voir note de Michel Delahaye dans ce numéro, page 68.

Maigret voit rouge, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Vittorio Sampoli, Françoise Fabian, Guy Decomble, Paul Carpenter, Ricky Cooper. — Le spectateur voit noir ; rien de stendhalien pour autant.

Muriel, ou le temps d'un retour. — Voir critique de Jean-Louis Comolli dans notre numéro 148, page 30, et dans ce numéro, notre table ronde, page 20.

Vacances portugaises. — Voir critique de François Weyergans dans ce numéro, page 61.

7 FILMS AMERICAINS

All That Heaven Allows (Tout ce que le ciel permet). — Voir note de Jean-André Fieschi dans ce numéro, page 67.

Donovan's Reef (La Taverne de l'Irlandais). — Voir critique de Jean-André Fieschi dans ce numéro, page 59.

For Love or Money (Trois jeunes filles à marier), film en couleurs de Michael Gordon, avec Kirk Douglas, Mitzi Gaynor, Gig Young, Thelma Ritter, Leslie Parrish, William Bendix. — Kirk Douglas, avoué-entremetteur qui doit pousser vers un « bon mariage » les trois filles d'une riche veuve, tente de desserrer la mâchoire et de sourire, puisque c'est, paraît-il, une comédie. S'il n'y parvient qu'avec difficulté, sans doute en faut-il accuser ces « fantaisies » à la chaîne, de plus en plus sinistres...

Hud (Le Plus sauvage d'entre tous), film en Scope de Martin Ritt, avec Paul Newman, Melvyn Douglas, Patricia Neal, Brandon de Wilde. — Ou l'Ancien et le Nouveau, au Far-West : les virus des temps modernes (cynisme, solitude, égoïsme, déracinement...) attaquent à son tour l'élément le plus « sain » de la mythologie américaine, le cow-boy, dès lors qu'il se déplace en Cadillac. Infecté par une symbolique fièvre aphteuse, son troupeau devra être fusillé en masse, et fera place au pétrole. Cette parabole ne va pas sans lourdeur ni pathos ; Newman et (surtout) Neal devant, James Wong Howe derrière la caméra, font le Ritt moins amer.

Irma La Douce (Irma la douce). — Voir critique de Michel Mardore dans ce numéro, page 63.

The Thrill of It All (Le Piment de la vie), film de Norman Jewison, avec Doris Day, James Garner, Arlene Francis, Edward Andrews. — Déboires d'un gynécologue. Décidément, les sinistres sont de moins en moins fantaisistes (voir plus haut) : ici, rien à signaler, si ce n'est un débordement de mousse. Quant à Miss Day, elle est maintenant insupportable sept jours sur sept.

The Wonderful World of the Brothers Grimm (Les Amours enchantées), film en Cinérama et en couleurs de Henry Levin et George Pal, avec Laurence Harvey, Karl-Heinz Böhm, Claire Bloom, Yvette Mimieux, Russ Tamblyn, Jim Backus, Terry-Thomas. — Gageure, impossible

à tenir, d'une synthèse de tous les genres cinématographiques, de la comédie au mélodrame, en passant par le film de danse, la féerie, le cinéma d'animation et la science-*fiction* ! *Bien* entendu, échec dans chacune des parties prise *séparément*, mais l'ensemble, jamais offensant, offre un bon *spectacle pour* les moins de treize ans.

5 FILMS ITALIENS

Dieci italiani per un tedesco (*La Furie des S.S.*), film de Filippo Ratti; avec Gino Cervi, Andrea Checchi, Carlo d'Angelo, Sergio Fantoni, Christina Gajoni. — Guerre, otages et attentat : une « série » de l'industrie italienne, ni plus ni moins cynique que les autres. Mais le péplum est moins hypocrite.

Il mantenuto (*Le Souteneur*), film d'Ugo Tognazzi, avec Ugo Tognazzi, Ilaria Occhini, Margret Robsahn, Mario Carotenuto. — Le bourdon asthénique de *L'ape regina* joue à la vedette-metteur en scène : ce bâtard de Sordi et de Mastroianni *ne s'en tire* pas trop mal. Aventures d'un petit employé devenu *maquereau* sans le savoir ; derrière la vulgarité agressive du film et son irréalisme boulevardier, se cache une relative misanthropie : tous les hommes sont des salauds ou des crétins, toutes les femmes *ont* été, sont ou seront des putains. Dans le genre bête et méchant, Tognazzi est à suivre de près.

Perseo l'invincibile (*Persée l'invincible*), film en Scope et en couleurs d'Alberto de Martino, avec Richard Harrison, Anna Ranalli, Arturo Dominici, Elisa Cegani. — La plus grande audace du film est dans sa bande-annonce, qui confronte les plates images de M. de Martino avec les œuvres de Bosch, Goya, Dali et autres peintres du *fantastique* : restons-en là.

Sexy proibito (*Sexy interdit*), film en couleurs d'Osvaldo Civirani, avec des artistes de cabaret et music-hall. — Titre-provocation.

Una regina per Cesare (*Cléopâtre, une reine pour César*), film en Scope et en couleurs de Piero Pierotti et W. Tourjansky, avec Pascale Petit, Giorgio Ardisson, Akim Tamiroff, Rik Battaglia, Corrade Pani, Gordon Scott. — Ou les enfances de Cléopâtre, avant César ; les producteurs ont cru, sans doute, avoir du nez, il n'est guère plus long que celui de Pascale.

1 FILM ANGLAIS

The V.I.P.s (*Hôtel international*), film en Scope et en couleurs d'Anthony Asquith, avec Elizabeth Taylor, Richard Burton, Louis Jourdan, Rod Taylor, Orson Welles, Margaret Rutherford, Elsa Martinelli. — Scénario bien goupillé, fabrication d'avant-guerre (cf. pour référence : *Grand Hôtel*), ou l'art d'entrecroiser les destins d'une élite dans le lieu le plus arbitraire ; l'unité de lieu et de temps estampille la tragédie. Les peines de cœur et d'argent des pauvres milliardaires forcent le respect ; bref, *le cinéma de France-Dimanche*. C'est, cela dit, habile, moins sot, parfois, que ce que l'on peut penser ; les comédiens, bien menés, font avaler les personnages.

1 FILM ESPAGNOL

La Mano de un hombre muerto (*Le Sadique*), film en Scope de Jess Frank, avec Howard Vernon, Anne Astor, Gogo Robins, Georges Rollin. — Jésus Franco récidive, mais son baron Von Klauss ne vaut même pas son précédent *Docteur Orloff* : incapacité de créer une atmosphère, de camper des personnages, de raconter une histoire. On cause, on cause, et rien n'avance. Sur le plan spirituel, moins encore : un sein dénudé et une femme pendue par les mains, c'est une insolente frustration.

1 FILM JAPONAIS

Tokyorama (*Les Nus du désir* ou *Les Nuits de Tokyo*), film en Scope et en couleurs (anonyme) avec des vedettes du music-hall et du strip-tease. — On partage *facilement* les motifs de la modestie du créateur (suivant nos services secrets, un nommé J. Hashida).

1 FILM ROUMAIN

Codin (*Codine*). — Voir note de Michel Mardore dans ce numéro, page 70.

1 FILM SOVIETIQUE

La Tragédie optimiste, film en 70 mm de Samson Samsonov, avec Margarita Volodina, Boris Andreiev, Viatcheslav Tikhonov, Vsevolod Sanaev, V. Safonov. — Vichnevsky au *pressing* ; la formule d'adaptation est, à peu de chose près, la même que celle des superproductions américaines. Bien loin du *Potemkine* ; bien près de la ligne générale de l'hagiographie jdanovienne.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI
et JACQUES RIVETTE

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

ABONNEMENT

JUSQU'AU 30 NOVEMBRE 1963 :

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 F**	**France, Union Française**	**33 F**
Etranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Etudiants et Ciné-Clubs : 28 F (France) et 32 F (Etranger).

●

A PARTIR DU 1er DECEMBRE 1963 :

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Etudiants et Ciné-Clubs : 39 F (France) et 44 F (Etranger).

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

●

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 93.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, **PARIS-8e (ELY. 05-38)**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 4e trimestre 1963.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.